

المكتبة السينمائية ٢٠٠٢

مهرجان القراءة للجميع / مكتبة الأسرة

د. مدكور ثابت

الهيئة المصرية العامة للكتاب



كيف تكسر الإيهام فى الأفلام؟

١- الإيهام التعاقدى ٢- اللاإيهام

كيف تكسر الإيهام فى الأفلام؟

كيف تكسر الإيهام فى الأفلام ؟

١ - الإيهام التعاقدى / اللا إيهام

ملحق بالكتاب نماذج لعشر سنوات
من امتحانات القبول بالمعهد العالى للسينما

د. مدكور ثابت



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(المكتبـــة السـينمـــائيـــة)

كيف تكسر الإيهام في الأفلام

الإيهام التعاقدي اللا إيهام

د.مدكور ثابت

الغلاف
والإشراف الفنى:
الفنان: محمـــود الهـــندى
الإخراج الفني والتنفيذ:
صبري عبد الواحد
المشرف العام:
د. سمير سرحــان

الجهات المشاركة:
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقـــافة
وزارة الإعـــلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشـــباب
التنفيذ: هيئة الكتاب

على سبيل التقديم:

نعم استطاعت مكتبة الأسرة بإصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيبا فى المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء، بل حظيت بالتفاف وتلهف جماهيرى على إصداراتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع، بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى، وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص، ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالا جماهيريا رائعا على الموسوعات التى أصدرتها.. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكانا هذا العام فى «**مكتبة الأسرة**».. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة: **سوزان مبارك**..

د. سمير سرحان

المؤلف والكتاب
مدكور ثابت
ومسيرة إبداع المعاصر والعسير
أو
ديالكتيك الفرجة عند مدكور ثابت
(سبق اللا إيهام على الإيهام فى كل عمل فنى)

مقدمة بقلم : جلال الجميعى

تعد سنوات الستينات بمثابة عقد فريد فى تاريخ الثقافة والفنون المعاصرة.

ففى القصة والشعر والسينما والمسرح والفنون التشكيلية كان ثمة جيل مصرى جديد قد شرع يقدم أزهاره .

كانت الستينات المصرية سنوات حائرة قلقة لكنها خصبة ، فالحياة تتطور وتتخذ صورا جديدة ، والجيل الجديد لم يعد قانعا بما يقدم من الفن والأدب . وأخذ يطرح أسئلته الخاصة عن النظرية السياسية وعن هدف الأدب وعن الشكل الجمالى للفن .

وكانت هموم التجديد فى الفن انعكاسا للتجديد والتطور الذى يجرى فى الحياة والمجتمع ويبحث عن صور أكثر ملاءمة فى التعبير عنه ، والجيل الذى شب فى أحضان يوليو ١٩٥٢ لم يعد قانعا بالأطر والمقولات واللافتات التى تربى فى ظلها .

وفى مجال السينما كان المعهد الذى نشأ لتوه هو البوتقة التى اختمرت فيها الأشكال السينمائية الجديدة حيث بدأ جيل جديد تمرده الفكرى على السينما السائدة .

وخلال النصف الثانى من الستينات كانت قد تبلورت مجموعة من شباب الدارسين المتمردين خريجى المعهد الذين رفعوا لواء السينما الجديدة ومن بين هؤلاء كان مدكور ثابت الذى تخرج مع الدفعات الأولى للمعهد عام ١٩٦٥ وكان أول دفعته بتقدير امتياز مع مرتبة الشرف وتم تعيينه معيدا بمعهد السينما بعد شهور من تخرجه وفى نفس المجموعة من أوائل خريجى المعهد نجد أسماء مثل ممدوح شكرى ومحمد راضى ونبيهة لطفى ومحمد عبدالعزيز وأحمد متولى وأشرف فهمى وعادل منير وصلاح مرعى ورمسيس مرزوق وخيرى بشارة وعلى بدرخان وداود عبدالسيد وحسام على الذين كانوا على رأس حركة السينمائيين الشبان حينئذ بالإضافة إلى رواد أيضا من جيل الستينات المدهش جاءوا من مواقع فنية وأكاديمية أخرى : سمير فريد وسامى السلامونى ورأفت الميهى وفتحى فرج .

ورغم أن هؤلاء جميعا كانوا يرفعون شعار السينما الجديدة فإن الملامح النهائية لهذه السينما التجديدية لم تكن قد اتضحت بصورة تامة لديهم . لكم الحوار والبحث والصراع والتحدى والطموح والتجريب .. كل ذلك كان قد بدأ ليصنع طريقا جديدا للسينما المصرية .

وكانت تجرى معارك فكرية ليس بين السينمائيين الشبان والسينمائيين « القدامى» وحسب ، بل وبين السينمائيين الجدد أنفسهم وفى هذه المعارك بالذات كنت تجد مدكور ثابت دائما طرفا فيها .

وفى عام ١٩٦٩ انتجت المؤسسة المصرية العامة للسينما فيلم « حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة» وهو الفيلم الذى أخرجه وكتب له السيناريو والحوار مدكور ثابت (مدته ٦٠ دقيقة) وقام ببطولته محمود المليجى بالإضافة إلى الوجوه الجديدة فى ذلك الوقت : محمود يس وشهيرة ومحيى إسماعيل وإنعام الجريتلى . وعرض الفيلم لأول مرة عرضا جماهيرا بسينما ميامى عام ١٩٧٢ ضمن ثلاثية فيلم «صور ممنوعة».

والذين اتيحت لهم فرصة مشاهدة فيلمى « حكاية الأصل والصورة» (صور ممنوعة) و «ثورة المكن» فى نهاية الستينات يدركون اى وعد كبير كان يعد به المخرج الشاب مدكور ثابت للسينما المصرية ، لقد كان لديه من الموهبة والطموح وجسارة الفكر ونفاذ الرؤية ما جعله يعطى ظهره لكل أشكال السينما السائدة وينفع إلى إبداع شكل جديد يعد باكورة تمثل الرؤية البريختية والتعامل مع فكرة كسر الإيهام فى إبداع فيلم مصرى من طراز جديد .. ولقد كان فيلم حكاية صورة صادما لذوق الجمهور بل وصادما لذوق وأفكار اغلب النقاد فى ذلك الوقت ، إذ ا ندفع للاطاحة بكل المسلمات السائدة دفعة واحدة دون ان يهتم بأن يبقى على صورة مألوفة واحدة او شعور سينمائى معتاد واحد ، كانت مغامرة فادحة لأنها مغامرة فى المجهول وخصاما مع الذوق السائد جملة وتفصيلا .

ورغم أن المسرح المصرى فى الستينات قد عرف ألوانا من الاقتراب من الشكل البريختى الكاسر للإيهام خاصة على أيدى نجيب سرور وكرم مطاوع ، غير أن الاقتحام الأول لتلك الرؤية الجديدة فى السينما بدى شديد المباغتة .

ولذلك فلم يحظ فيلم « حكاية صورة» عند عرضه الأول برضا الجمهور ومساندة النقاد .

ولكن من المفارقات أن هذا الفيلم عندما عُرض منذ حوالى عشر سنوات على جمهور نادى سينما القاهرة اشتعلت القاعة بالتصفيق الحماسى لمدة خمس دقائق كاملة .

لكن هذه المفارقة الغريبة تنحل فى الزمن . فبين عام ١٩٧١وعام ٢٠٠٢ كانت قد جرت مياه كثيرة .

كان الذوق السينمائى قد اختلف وكانت شاشات السينما المصرية قد كشفت عن أعمال مجموعة من المخرجين المصريين الجدد الذين أبدعوا فى روح التجديد والتجريب والذين تمثلوا المناهج المعاصرة وقدموا جوانب من ملامحها فى افلامهم . كما كانت الأفلام الأجنبية حتى الهليودى منها والتى استدعتها الشاشة المصرية عبر تلك السنين قد اظهرت اشكالا مغايرة للشكل السينمائى الكلاسيكى . لكن خلال تلك الفترة لم يواصل مدكور ثابت طريقه كمخرج سينمائى وانما اتجه إلى مجال البحوث السينمائية والعمل الأكاديمى كأستاذ بمعهد السينما .

ولم يقدم مدكور ثابت للسينما بعد «حكاية صورة» سوى عدد قليل للغاية من الأفلام نذكر منها أفلام « مذكرات بذر ٣» «٦٠ دقيقة» و «السماكين فى قطر » ، «٦٠ دقيقة ، وسحر الوثائق» ، «٧٢ دقيقة» ، «سحر ما فات فى كنوز المرئيات» «١٠٠ دقيقة» ومنها ما حصل به على عدد من الجوائز المهمة أما ابتعاده على هذا النحو عن مجال الإبداع السينمائى فهو أمر يدعو للأسف حقا، لكنه لا يدعو لإنكار أو تجاهل ما تعكسه هذه الأفلام القليلة من إبداع وخصوصية وتفرد ، وريادة أكيدة فى ميدان ارتباط الفيلم برؤية نظرية وفلسفية محددة .

لكن مدكور ثابت الذى تؤرقه هموم وأشكاليات السينما الجديدة مضى فى طريقه البحثى دارسا مستكشفا لآفاق الطريق الجديد، لكنه منذ ذلك الحين قد غلب أعمال البحث النظرى والدراسات السينمائية وفلسفة الفن على الإبداع العلمى للسينما الجديدة .

وربما شعر رفاق مدكور ثابت من المخرجين بالأسف ؛لأن موهبة كبيرة واعدة طموحة كهذه الموهبة تترك ميدان صنع الفيلم الجديد لتتفرغ للبحث النظرى . ومع ذلك فإن هذا الأسف يمكن أن يزول إذا تابعنا الأبحاث السينمائية التى أصدرها مدكور ثابت على مدار ثلاثين عاما ،وإذا عرفنا الدور الذى يقوم به كأستاذ بمعهد السينما يتولى تدريس تاريخ السينما العالمية وبناء السيناريو وحرفية الإخراج السينمائى للأجيال السينمائية الجديدة بالإضافة إلى أعماله فى رئاسة المركز القومى للسينما .

وقد نشر د. مدكور ثابت نتائج بحثه النظرى فى عدد كبير من الدراسات السينمائية ،لكن إنجازه النظرى الذى يجسد إضافاته الفكرية فى مجال الفكر السينمائى يتمثل فى العملين الكبيرين اللذين نشرتهما الهيئة العامة للكتاب ، الأول كتاب « الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى » والثانى كتاب « النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى » .

الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى :

وكتاب «الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى » هو عمل فكرى شديد الأهمية ؛وترجع أهميته إلى كونه يناقش بصورة عميقة أحدث النظريات الخاصة بطبيعة التأثير الدرامى للفن السينمائى ويقدم إضافة ثمينة إلى اجتهاد الفكر المصرى فى ميدان فلسفة الفن ونظرية السينما ، والكتاب فى مجمله – هو عمل ينطلق من بريخت ويتحرر من بريخت فى آن واحد.

ومن المعروف أن الفيلسوف اليونانى «ارسطو» هو الذى وضع الأساس النظرى للدراما التقليدية . أى الدراما التى تقوم على إيهام المتلقى بأن ما يجرى أمامه على خشبة المسرح يمثل الحقيقة الواقعية، وأرسطو هو الذى حدد لأكثر من ألفى عام هدف الدراما ووظيفتها فى إحداث تطهير نفسى لعواطف المتلقى .

وفى القرن العشرين حدثت ثورات فكرية على نظرية أرسطو فى الدراما . وعلى رأس تلك الثورات نظرية المفكر والكاتب المسرحى الألمانى «برتولد بريخت» الذى وضع أسس المسرح الملحمى ، حيث رأى بريخت ان الدراما يجب الايكون هدفها تطهير المشاعر مع إبقاء الأوضاع

القائمة على ما هى عليه ، بل حث المتلقى على التأمل والتفكير والشك فى قوة الأفكار والمؤسسات ومقاومة كل اشكال الظلم ، ووسيلة برتولد بريخت لتحقيق هذا الهدف فى الدراما تقوم على كسر إيهام الفن بأن ما يقدم هو حقيقة واقعية وإفاقة المتفرج من استغراقه فى الدراما وحفزه إلى التفكير الواعى والعمل الإيجابى. ولم يثر بريخت وحده على نظرية ارسطو فى الدراما ، بل ثارت عليها عديد من المدارس والاتجاهات المعاصرة فى الأدب والفن مثل مدارس الواقعية الجديدة والوجودية والسيريالية ومسرح العبث ..الخ ..الخ .

لكن البريختية كانت هى النظرية الاكثر تبلوراً وتأثيرا فى الدراما المسرحية والسينمائية ، ويرى مدكور ثابت أن ما قدمه كل من : السينمائى الروسى ميدفيد كين والمسرحى مايرهولد وكذلك ايزنشتاين وفيرتوف ، وشارلى شابلن ، وجودار واشتراوب ، وكريس ماركو ، وماكييف.. الخ لم تكن سوى تنويعات مختلفة على نظرية بريخت ،كما يرى أن أغلب أشكال التجديد السينمائى فى السينما العالمية من الاتجاهات التغريبية والتأملية والتحريضية والخطاب المباشر فى الفيلم الحديث قد انطلقت من حقيبة بريخت الدرامية.

فإذا كانت جميع المذاهب والمدارس الأدبية والفنية المعاصرة قد شغلت بالها بهموم المعرفة القلقة لدى الإنسان ووجهت حرابها بشكل أو بآخر نحو الاشكال الفنية والمضامين الفكرية القديمة ؛مستهدفة تجاوز الدراما الأرسطية الداعية إلى التطهير والهادفة إلى تحقيق الاستقرار على أرض الثبات الدائم ،فإن الشاعر والكاتب المسرحى والمفكر الألمانى برتولد بريخت هو الفارس الذى هاجم قلعة أرسطو الدرامية مرات عديدة وظفر فى النهاية بنظرية متكاملة حول كسر الإيهام فى الفن ،وخرج إلى العالم مبشرا بنظرية «المسرح الملحمى الجديد» الذى يرفض التطهير الأرسطى ويسعى إلى الكشف والتغيير الاجتماعى .

وكتاب الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى الذى استهدف إدارة جدل واسع مع افكار ومقولات ومفاهيم النظرية البريختية من أجل تحليلها ونقدها وتجاوزها ، كان مضطرا للتعرض أيضا بالتحليل والنقد لأغلب المدارس الفنية المعاصرة التى شاركت بريخت فى التماس فلسفة جديدة للفنون تتجاوز النظرية الأرسطية ،وهكذا نجد أنفسنا بين دفتى هذا الكتاب فى غمار جدل شامل مع مدارس وفلسفات الفن المعاصر الذى يجرى إبداع الفنون والآداب المختلفة تحت اضوائها المعرفية .

نقد البريختية وتجاوزها :

ولا يختلف الدكتور مدكور ثابت هنا مع الأهداف الاجتماعية والإنسانية للدراما ،كما يصوغها بريخت والتى تتحدد فى الدور الكاشف للفن والسعى لتغيير ماليس إنسانياً فى حياة الإنسان.

لكن نقد د. مدكور ثابت ينصبُّ على الأساس التحليلى الذى تقوم عليه الدراما كما قدمه بريخت ، لقد قرر بريخت أن الدراما الأرسطية التقليدية تقوم على الإيهام الكامل بواقعية

العمل الفنى ، بينما يرى الدكتور مدكور ثابت أنه لا يوجد فى الفن أصلا إيهام كامل ، فالمتفرج يذهب إلى دار العرض وقد عقد اتفاقا ضمنيا بأن يشاهد العمل الفنى « وكأنه» الحقيقة ،بينما هو يعلم فى قرارة نفسه أن ما يراه ليس سوى فن: اى حقيقة مفترضة أو دراما تجرى «كأنها» الحقيقة.

وتقترح نظرية بريخت استخدام وسائل كسر الإيهام للعمل من أجل ايقاظ المتفرج ، بينما يرى الدكتور مدكور ثابت أن إيهام الفنى مكسور بحكم طبيعته نفسها ، لأن العمل الفنى ليس حقيقة واقعية ، بل افتراضا فنيا وحقيقة مفترضة .. وبالتالى فليس المطلوب من أجل شحذ وعى المتفرج استخدام وسائل لكسر الإيهام « الكامل» بل استخدام وسائل لتأكيد عناصر «اللا إيهام» القائمة فى صميم كل عمل فنى بحكم أنه مجرد «افتراض» قبله المتفرج على أنه «افتراض».

فالمتفرج يذهب إلى صالة العرض وقد عقد اتفاقا عرفيا مسبقا مع الفيلم على ان يشاهد ما يعرض امامه وكأنه الحقيقة .

ويبين د . مدكور أن «واقعية» العالم الذى يعرضه الفيلم هى «واقعية متوهمة» والمتفرج لا يجهل هذه الحقيقة ولا تدفعه أحداث تلك «الواقعية المتوهمة» إلى التدخل فى أحداث الدراما وإلا عُدَّ مجنونا ، وخلف هذه الواقعية المتوهمة يمكن ان نعثر على اشياء حقيقية مماثلة فى صالة العرض مثل :متتابعات الأضواء والظلال والألوان التى تسقط على الشاشة وماكينة العرض التى تحرك صورا ثابتة متتابعة ، وصور الأشخاص التى تتحرك على الشاشة بالتبعية مع حركة ماكينة العرض، والأصوات التى تنيعها شرائط الصوت ...الخ

لكن كل هذه الأشياء لم تُقنع المشاهد أبدا أن الأشخاص الذين يراهم على الشاشة اشخاص واقعيون ،ولا أن الأحداث التى تجرى أحداث واقعية، وإنما الشىء الواقعى الحقيقى الوحيد والمؤكد الذى يجرى فى صالة العرض هو «الأثر» الذى تتركه تلك الأشياء فى وجدان المتفرج وعلى هذا فإن الافتراض الفنى هو منطق خاص بعلاقة «دال» فنى «بالمدلول» الواقعى .

اى أن ما هو «واقع» فعلا فى عالم الجمهور غير موجود فى العملية الفنية إلا على مستوى الإشارة إليه ، كذلك فإن «الواقعى» فعلا فى العملية الفنية برمتها ليس سوى ممارسة عملية «التواصل» بين الجمهور وعالم الإشارات الفنية التى يتلقاها خلال مدة العرض.

فالصورة دائما غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع ، لأن الصورة الفنية تركيبة عقلية تنتمى فى جوهرها إلى عالم الفكرة اكثر من انتمائها إلى عالم الواقع ، والافتراض الفنى فى هذا المنظور هو: الوعاء او المساحة التى تحرك فيها تقنيات الإيهام ، والمتلقى -من جهته- يذهب إلى العرض السينمائى ولديه وعى يحول دون استجابته لإيهام كامل يصل إلى حد الواقعية، وذلك رغم أن هذا المتلقى يهيئ نفسه ان يعيش فترة العرض فى إطار لعبة «الإيهام» المفترض ، وهذا الوضع المتناقض للمتلقى يقدم للمبدع السينمائى مساحة للتلاعب بعنصر

«اللا إيهامى» تماما مثل مساحة تلاعبه «بالإيهامى» والعلاقة الجدلية بين هذين العنصرين هى نفسها جوهر العمل الفنى وخاصيته الفريدة .

هذا هو لب النقد الذى يوجهه د. مدكور ثابت للنظرية اللمحية البريختية وهو كما نرى ليس خلافا حول أفكار جزئية او تفاصيل فرعيه ، بل هو خلاف حول الأساس النظرى الذى يقوم عليه البناء كله، والذى سوف يترتب عليه اختلاف كبير فى طريقة التناول وإحداث التأثير وأسلوب بناء الفيلم السينمائى ، بل ويترتب عليه -فوق ذلك- تقديم إطار مختلف لطريقة تفكير السينمائى فى الدراما السينمائية التى يقوم بصنعها وبنائها .

إشكاليات النظرية و الممارسات السينمائية :

فى البداية يعرض مدكور ثابت الإشكاليات النظرية الرئيسية المتعلقة بالموضوع ،وذلك فى إطار تناول نقدى يكشف تدريجيا عن منهجه الخاص وأفكاره التى تنحل فى ضوئها تلك الإشكاليات.

وأول تلك الإشكاليات هو مأزق «الواقعية» السينمائية ، حيث يرى المؤلف أن الزعم النظرى بأن ثمة واقعية تامة يمكن تحقيقها عبر استخدام الصوت واللون والسينما المجسمة هو ادعاء بمثابة «روشتة» أو نظام لتقويض ما حققته تجريبيات فن الفيلم ، بينما يتوجب على هذا الفيلم أن يستوعب ما تم استنباطه من التطور فى المفاهيم المتعلقة بتجربة الفن عامة والتى لم تتوقف عند مجرد «التوهم» بأن هناك «إيهامية واقعية تامة».

يحدد مدكور ثابت منطلقاته : فالفن ضرورة من جهة وظيفته الجمالية والاجتماعية ، وما يقدمه الفن ليس سوى عالم افتراضى من جهة امكانياته التكنيكية، ومن ثم تتجسد «جدلية» التوظيف الاجتماعى للفن عبر تقنية فنية تستهدف هذا التأثير الوظيفى. «والعالم الافتراضى» هو عالم العمل الفنى فى مقابل «عالم الواقع» أى بما يميزه عنه تمييزا كاملا وربما يعبر عن استحالة أن يكون عالم العمل الفنى واقعا حقيقيا معاشا إلا فى حدود كونه «صورة مفترضة» للواقع المادى المعاش .. وفى حدود كون العمل الفنى هو فى النهاية أشياء واقعية موجودة ، الوان فوق لوحة خشبية .. شريط وصور ثابتة متتالية والة عرض الشرائط ..الخ

اللاإيهامى مع الإيهامى حتميان فى الفيلم :

ويخطئ من يرى الإيهام عنصرا وحيدا مسيطرا على العمل الفنى/الفيلم مهما بلغت صناعة هذه الإيهامية من الإتقان ، ولكن يخطئ -فى نفس الوقت- من يظن أن كسر الإيهام بوسائل إيقاظ التفكير واظهار غرابة الأشياء المستقرة وهز سكونها وسطوتها يستطيع أن يلغى بصورة تامة طبيعة الإيهام فى العمل الفنى .

يخطئ من يعتقد فى سيطرة أىٍّ من العنصرين وحده على العمل الفنى ،فسواء شئنا او ابينا سوف يكون الجانب الآخر موجودا ، ولا تعدو المسألة فرقا فى درجة تأثير كل منهما،

ويضرب مدكور ثابت مثلا عمليا لجدل الإيهام واللا إيهام فى العمل الفنى ، فلو أن رجلا وقع بصره على شاب مفتول العضلات، وقد انفرد بكهل عجوز وراح يكيل له الضربات فإن موقفا إيجابيا لابد أن يتخذه الرجل المشاهد لهذه الواقعة ، أى أن تعاطفا سوف ينشأ عند ذلك «المشاهد» للحدث الواقعى ، ولكن تعاطفه لن يتوف عند مجرد «الفرجة» على هذا الحدث، بل لابد أنه سيتحرك من موقف الفرجة إلى موقف التدخل الإيجابى لإنقاذ العجوز الكهل من براثن الشاب المفتول العضلات .. ولكن لو أن نفس الرجل كان «مشاهدا» لنفس الموقف على شاشة العرض السينمائى هل كان الرجل سيتحرك من موقف الفرجة إلى موقف التدخل الإيجابى العملى؟! والإجابة -رغم النوادر القليلة لبعض البسطاء- هى بالنفى طبعا ، فنحن إذا شاهدنا هذا المشهد معروضا امامنا على شاشة سينمائية فإن احدا منا لن يتحرك -بالتأكيد- من مقعده فى صالة العرض ويقفز إلى الشاشة لينقذ العجوز من ظلم الشاب الشرس، ولو فعل ذلك لضجت صالة السينما استهزاء ووصفته بالجنون، وهنا يصبح التساؤل طبيعيا عن الفرق بين الحالتين، لماذا لا يتصرف الجمهور تصرف «فعل» إزاء الأحداث التى تعرض أمامه فى المسرح أو فى السينما، وذلك على الرغم من أنه يشارك بأحاسيسه وانفعالاته ؟

اليس معنى ذلك أن الجمهور يدرك أنه أمام «واقع مفترض فنى» وليس واقعا حقيقيا، وهذا الافتراض الفنى يعنى وجود عنصر «اللاإيهامى» فى الفيلم بصورة حتمية ، وهى حتمية لا تنفى عنصر الـ «إيهامى» نتيجة لما يكن اعتباره اتفاق عقد عرفى مسبق بين الجمهور وبين الفيلم/الفن .. وهو اتفاق عرفى سينمائى سابق على ارتياد الجمهور لصالة العرض، وعلى غرار الحياة الواقعية يوجد الصراع فى الفن، لكنه صراع مجسد عبر إيهام العرض وهو نفسه الصراع الموجود فى «نسق اللعب» .

فمثل الفن .لكل «لعبة» طابعها الفريد الذى يحدد سلوكياتها التى يحتذيها كل فرد ، فإذا ترك اللاعب حياته الجارية ودخل ميدان المباراة فإن التفاعل مع نظام المباراة لا يغير من حياته التى سرعان ما يعود إليها وينسى تحديات المباراة وصراعات أشخاصها .

وتحاول الدراما الحديثة أن تلعب فى مساحة اتفاق المتفرج مع نفسه ، إن تنويعاتها تثير انقسام المتفرج على ذاته ؛بحيث لا تتيح للجمهور -من خلال تقليب وجهات النظر بقوة- أن يتفق اتفاقا سهلا مع نفسه.

«والملهاة السوداء» يمكن اعتبارها سمة فنية لعصر ، ولكنها تقوم على نفس الحقيقة اى على جدل الإيهامى واللاإيهامى، فالكاتب المسرحى الحديث -الذى يشعر هو نفسه بالقلق إزاء حقائق الحياة- قد عقد العزم على إقلاق راحة المتفرج، وأقرب وسيلة فى تناوله هى جمع الضحك والدموع معا بلا رحمة.

كذلك فقد غدا الخطاب المباشر المنطلق الموجه للجمهور مألوفاً أكثر فأكثر فى المسرح الحديث، بل وفى التليفزيون والسينما ، وتلك جميعا اساليب ونماذج وكيفيات لأشكال التلاعب بعنصرى الإيهامى واللاإيهامى فى العمل الواحد.

واقعية الأثر :

ويخلص مدكور ثابت من تلك الأمثلة الأولية التى يوردها إلى تأكيد فكرته الرئيسية، فالمبدأ الثابت الذى يحدد هوية الفن يقوم فى كونه «ضرورة وعالما افتراضيا» ويظل هذا المبدأ قائما فى جميع صور المذاهب والمدارس الفنية فى مختلف المراحل التاريخية ويجرى التجديد فى الفن على قاعدة هذا المبدأ الثابت.

ولكن إذا كان الفن عالما افتراضيا فذلك يعنى استحالة تحقيقه كواقع مُعاش ، فاستهداف «الواقعى» لا يتم إلا فى ميدان الواقع ذاته ، فلا يوجد تأثير واقعى للعمل الفنى إلا ذلك «الأثر» الذى يتركه فى المتفرج ، حيث يمثل المتلقى «خلية تراسل» بين الكيان الفنى وبين الواقع المعاش . أى أن الممكن الوحيد هو ذلك «الأثر» وغاية الآمال أن يكون ذلك الأثر «واقعيا» يربط هذا الإنسان المتلقى بواقعه رباطا واعيا، أى يسلحه بفهم واقعى .

جدل الإيهام واللا إيهام
وجدل الاندماج الفنى واليقظة النقدية

ليس كسر «الإيهام» بل تأكيد «اللاإيهام»

يرفض مدكور ثابت الاتجاه القائل بأن الإيهام فى العمل الفنى يمكن إلغاؤه بكسره.. وهو الاتجاه الذى ارتبط باسم «برتولد بريخت» على مستوى التنظير والتطبيق والتجريب، وذلك تمشيا مع فكرته (أى فكرة مدكورة)المحورية القائلة: إن العمل يجمع فى طبيعته بصورة حتمية بين الإيهام واللا إيهام. وبالتالى فإن المؤلف يقترح مصطلح «تأكيد اللا إيهام» البريختى. والاختلاف بين المصطلحين يكثف فى واقع الأمر موقف المؤلف من النظرية البريختية، اتفاقه مع منطلقات بريخت الرافضة لمقولة التطهير الأرسطى التى تعمل على بقاء الأوضاع على ماهى عليه، واختلافه فى نفس الوقت مع مفهوم بريخت عن إمكان الإلغاء التام للإيهام فى العمل الفنى.

وينبِّه المؤلف إلى أنه ربما تبادر إلى ذهن القارئ أن البديل التجريبى الذى يطرحه ليس سوى واحد من التنويعات التطبيقية السينمائية المستمدة من النظرية البريختية ،كما نراها فى الأبحاث الحديثة ابتداء بالسينمائى الروسى ميدفيدكين ومرورا بالمسرحى «ماير هولد» وإيزنشتين، وفيرتوف، وشابلن، وجودار، واشتراوب، وكريس ماركو ، وماكافييف.. الخ.. ولكن ومهما كانت تنويعات أعمالهم التى أرست بحد ذاتها توجهات متباينة تماما إلا أنها تقوم على أساس واحد هو النظرية الملحمية فى صياغتها البريختية، بينما نجد البديل التجريبى المطروح هنا يحدد اختلافا أساسيا مع النظرية البريختية، فهذا المبحث يبنى تحليله على حقيقة مؤداها :أن المتفرج فى صالة العرض مهما بلغت درجة محاولات إيهامه، وإدماجه فى الحياة التى

يعرضها العمل الفنى عليه يظل - طوال الوقت- محتفظا بقدر من الوعى بأنه حيال مجرد «عرض فنى» ولكن- مع نلك - فإن هذا المتفرج يجد نفسه تلقائيا يتعامل مع الحياة التى يعرضها أمامه العمل بدرجة أو بأخرى من توحد الأحاسيس.، اى باستغراق فى الإيهام رغم التغريب، وتلك هى - باختصار- جدلية وحدة الأضواء فى أعماق المتفرج والتى تجمع بين «وعيه انه حيال عرض تمثيلى يحاكى الواقع، وبين رغبته فى «معايشة» هذه المحاكاة باعتبارها الواقع نفسه.

وجدلية التناقض هذه هى التى تسم المتفرج بالطبيعة الخاصة التى تسمح بمختلف أنواع التأثير فيه، سواء بتغليب هذا النقيض على ذاك او العكس، أما الحقيقة التى يستحيل نفيها إطلاقا فهى حتمية وجود هذا التناقض بطرفيه معا. واستحالة وجود جانب من شقيه دون الآخر. ومن هنا قدم المؤلف مصطلحه الجديد عن الكسر «النسبى» للإيهام، فمشكلة التفكير الذى شاب افتراضات بريخت هى تقديمه لمفهوم التغريب كطريقة او وسيلة لفصل المتفرج تماما عن الاندماج فى العرض أى: إنكار جدلية التناقض الحتمى الموجود فى أعماق اى متفرج ،ومن ثم كانت الهوة بين النظرية والتطبيق فى مقترحات بريخت ترجع فى الحقيقة إلى مغالطة فى نظريته الديالكتيكية ذاتها، والمشكلة نلمسها دائما عند التعامل المباشر مع المتفرج، إذ تجىء النتيجة دائما: اندماج هذا المتفرج مع شخوص العرض التمثيلى حتى فى أقصى حالات التغريب!!

ولكن إذا كان بريخت يعتمد على وسائل «تغريب» الواقع الثابت المألوف من أجل إثارة الدهشة لما فى هذا الواقع من تناقض وسخف وظلم واستبداد.. ويدعو بالتالى إلى تغييره فإن د. مدكور ثابت لاينكر وسائل التغريب البريختى ولا يرفض مشروعية البحث عن وسائل لكشف اشكال قهر الإنسان والثورة على تلك الأشكال. ولكنه يرفض -فحسب- افتراض بريخت بأن وسائل التغريب يمكنها أن تغير طبيعة العمل الفنى وأن تلغى عنصر الإيهام فيه.

ويواصل مدكور ثابت جدله الخلافى مع التغريب البريختى فيؤكد أن بريخت ينظر إلى المتفرج باعتباره شخصا يأتى «كمراقب» وكناقد للفعل الذى يشاهده فى العمل الفنى؛ ولذلك من الضرورى أن يبقى خارجه بينما فى حقيقة الأمر أن بقاء المتفرج خارجا كليا عن العمل الفنى هو تصوير يتناقض مع جدل الإيهام واللا إيهام الذى يتضمنه اتفاق العقد العرفى المسبق بين المتفرج وبين العمل الفنى.

ويضرب المؤلف مثالا، أن بريخت يعتقد ان إحاطة المتفرج علما منذ البداية بالنهاية التى ستنتهى إليها الدراما، (موت البطل مثلا) سوف يقلل من ترقب المتفرج واندماجه وسوف يسمح بمخاطبة وعيه لكن المؤلف يرفض هذا التصور، ويؤكد أن جمهور المسرح الإغريقى كان يعرف نهاية الأحداث التاريخية للمسرحيات ومع نلك كان يقبل عليها بشوق ويندمج فيها. ويتساءل المؤلف :كيف نفسر معاودة المتفرج مشاهدة العمل الدرامى مرات عديدة، رغم أن هذا المتفرج قد اكتشف من اول مشاهدة جميع أسرار لعبة التشويق فى هذا الفيلم او المسرحية.؟!

ديالكتيك الفرجة عند مدكور ثابت

ويؤكد المؤلف أن المتفرج يتحول إلى مجرد «مراقب» فقط فى حالات انعدام التواصل مع العمل الفنى، أى فى العروض التى تمتلك قدرات وجماليات الفن والتى توصف عادة بالملل، والمتفرج هنا لن يتحول إلى مراقب بل وسوف يشعر برفض العرض ذاته!

وبريخت لا يدعو بطبيعة الحال إلى عروض خالية من الفن، ومع ذلك فإن السير فى القضية على جانب واحد إلى النهاية (تحويل المتفرج إلى مراقب) قد أوصلنا إلى هذه النتيجة الغريبة، ولا نستطيع أن نفلت من هذه النتيجة المحتومة- فيما يرى المؤلف- إلا إذا أوقفنا القضية على قدميها ونظرنا إلى العمل الفنى (الفيلم/ المسرحية) باعتباره عملا يقوم على جدل الإيهام واللا إيهام معا، وأن هذا الجدل لا يسقطه أحد على العمل الفنى من خارجه، وإنما هو مستمد من جوهر العمل الفنى باعتباره عالما افتراضيا.

المصطلحات الجديدة

وفى نهاية جدل المفاهيم يورد مدكور ثابت المصطلحات الخاصة بتجريبية الكسر النسبى للإيهام وهى المصطلحات التى تلخص فى الواقع رؤيته النظرية التى بسطها فى الكتاب وتلتصق بها التصاقا عضويا..

١- **الافتراض الفنى (أو عالم الفن الافتراضى):**

«العالم الافتراضى» هو عالم العمل الفنى فى مقابل «عالم الواقع».

٢- **اللا إيهامى:**

وهو المصطلح الذى يقترحه المؤلف كبديل لمصطلح الإيهام المكسور عن عمدية/ فنية. باعتبار «اللا إيهام» حقيقة ثابتة فى طبيعة الفن مهما افترض فيه من إيهام أو واقعية إيهامية، فالعمل الفنى لا يعدو كونه «عالما افتراضيا»، ومن ثم فجدليته المتحققة أبدا هى كون الفن «إيهاميا ولا إيهاميا فى ذات الوقت» وأن الفرق عند اختلاف الاتجاهات والمعالجات الفنية هو فرق فى الدرجة فقط بين الإيهامى واللا إيهامى.

عندما يتم تحقيق أكبر درجة لكسر الإيهام. فسرعان ما تعود هذه «اللا إيهامية» المرتفعة الدرجة لتصبح مرة أخرى عالما إيهاميا افتراضيا، ومن ثم فعودة اللا إيهامية المرتفعة مرة أخرى وبطريقة حتمية إلى كونها «إيهامية» يستلزم بالتالى كسرا جديدا للإيهام، يكون من شأنه رفع درجة اللا إيهامية مرة أخرى، وهكذا.. فى جدل متصل.

٤- **الكسر الصدمى للإيهام:**

فباعتبار الكسر النسبى للإيهام يمثل البناء العالم اصطلاحا، فإن الكسر الصدمى هو وسيلة تحقيقه عبر أسلوب الصدمة، والمقصود بها أساسا، ما تتيحه الوسيلة السينمائية على وجه التخصيص، حيث الإمكانيات المتفردة لتكنيك «الفقرات الصدمية» التى توفرها كل عناصر الفيلم وخاصة ما هو متوفر فى إمكانية فن المونتاج السينمائى.

٥- **الكسر الضمنى للإيهام:**

وبما يميز عمديته فى تحقيق كسر الإيهام خلال مسار متتابع من اللحظات.

وأوضح مثل لتحقيق الكسر الضمنى للإيهام هو فى أسلوب «الكاميرا المختبئة» ليس فقط كما طالب بها دريجا فيرتوف من حيث ترك الحياة تسير فى مجراها أمام هذه الكاميرا بلا تدخل، بل على العكس، باستثارة الأحداث من خلال الحيلة المدبرة، بحيث تصبح هذه الحيلة هى اكبر تجسيد للإيهام لدى المتفرج بينما هو كذلك يعيش اندماجا فيها التقطته الكاميرا من ردود أفعال الحياة ذاتها.

٦- **خاصية الإيهام بخلق الحركة السينمائية:**

سبق استخدام تعبير «الإيهام بخلق الحركة» لدى بعض المنظرين السينمائيين وذلك للتعبير عن خصوصية الاختراع السينمائى، حيث لا شىء يتحرك فى العرض الفيلمى إلا الآلة السينمائية نفسها، وما يراه المتفرج ما هو إلا وهم وفى هذه الحقيقة العلمية كل ما يشكل جماليات السينما وفنياتها بدءا من التصوير مرورا بالحيل السينمائية وانتهاء بالمونتاج، لذلك ارتأى الباحث اطلاق صفة « الخاصية» عليها.

٧- **الصحفيلمى والصحفسينمائى:**

هو اصطلاح للإشارة إلى أحد أساليب البديل التجريبى السينمائى للمبحث، سواء فيها ما يتوجه إلى استفزاز الأحداث أمام «الكاميرا المحاصرة» لاختبار قضية أو سؤال ما، أو ما يتبع مباشرة أسلوب التحقيق «الصحفى السينمائى» بشتى تطبيقاته المعروفة، ولكن بالإضافة التوظيفية لكل من الكسر الصدمى للإيهام، والكسر الضمنى للإيهام.

وتأتى صياغة المصطلح لهذا الإدماج لكلمتى: الصحفى والسينمائى تعبيرا عن منهج فنى يعبر عن رؤية فنان إزاء الواقع، وليس مجرد جريدة سينمائية مهمتها الإعلام والأخبار.

٨- **الكاميرا المحاصرة (بكسر الصاد):**

بالإضافة إلى ما يعنيه الحصار من التفاف وتخطيط وتوزيع اكثر من كاميرا مخبأة خلال هذا الالتفاف بما يعتبر المعادل لمعالجة السيناريو السينمائى الدرامى، فإن مصطلح «الكاميرا المحاصرة» هو كذلك للتمييز عما ارتبط فى الأذهان ببرامج «الكاميرا المتخفية» او «الخفية» فالتمييز بناء على اختلاف الوظيفة الفنية بين إمتاع التسلية، وإمتاع اكتشاف مضمون الواقع الراهن بهدف الوعى بتغييره، كذلك هو تمييز للكاميرا المحاصرة عن «الكاميرا المخبأة» عند دريجا فيرتوف.

٩- **الفرجة المشاركة:**

الفرجة/المشاركة، هى من ناحية فى مقابل «المراقبة» عند بريخت، ومن ناحية أخرى، تمييزا لها عن «المشاركة الوجدانية» فى دراما التطهير الكلاسيكية.

١٠- واقعية الأمر:

يتوجه هذا المبحث الفيلمى نحو بديل تجريبى يختلف عن الحل الملحمى البريختى رغم الاتفاق فى الهدف الوظيفى ، إشارة إلى أن البديل التجريبى السينمائى يستهدف بدوره الواقعية أيضا ، ولكنها واقعية لا تبحث عن تحققها عبر «عالم العمل الفنى» الذى لن يعدو ابدا كونه «افتراضيا» بل غير الواقع المعاش.. أى عبر «الأثر» الذى سيخرج به المتفرج المشارك من «عالم الفن» إلى « العالم المعاش».

١١ - الأكاديمية التجريبية - والتجريبية الأكاديمية :

وهما الاصطلاحان المترابطان بصورة شرطية كل منها بالآخر «الأكاديمية» و«التجريبية» دون أن تتوقف الأكاديمية عند جمود وحتى لا تصبح التجريبية انفلاتا بلا منهج ، وتأكيدا لمنهج تناول الإشكالية الكبرى الماثلة فى العملية التعليمية للفن عامة الا وهى «إشكالية سبق النظرية على الإبداع» .

وموضوع العلاقة المتبادلة بين الأكاديمية والتجريبية فى الفن الذى يمثل قضية فكرية كبيرة فى حقل الثقافة المعاصرة، هذا الموضوع الذى كان على رأس همومه اختاره الدكتور مدكور ثابت ليكون محور بحثه فى رسالة الدكتوراه كما واصل البحث فى الموضوع نفسه فى السنوات التالية ، وضمن ثمار هذا بحث فى كتابه الكبير « النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى » .

تلك لمحة موجزة عن المساهمة النظرية التى قدمها د. مدكور ثابت فى كتابه ولا نستطيع فى هذا الحيز المحدود - بطبيعة الحال- أن نقدم عرضا لهذا الكتاب الهام ، وإنما نكتفى بتلك الإشارة السريعة إلى مضمونه آملين أن يحظى ما يقدمه من اطروحات نظرية فى مجال السينما وفلسفة الفن بما يستحقه من دراسة ومناقشة بين المتخصصين والمبدعين السينمائيين فبمثل هذه المناقشة والدراسة يرتقى الوعى الفنى والإبداع السينمائى..

بقلم : جلال الجميعى

الورقة الأولى

الإيهامي مع اللاإيهامي
...حتميان في الفيلم

اللا إيهامى مع الإيهامى ...حتميان فى الفيلم
باتفاق عقد عرفى مسبق حول العالم الافتراضى للفن

لماذا لا يتحرك المتفرج منا – فى صالة العرض السينمائى – بحركة أو فعل ايجابى تجاه الأحداث المعروضة أمامه على الشاشة ، والتى يشارك فيها بالتعاطف والمشاركة الوجدانية مع شخصيات الأبطال؟

..بمعنى آخر : لماذا تلك السلبية من حيث رد الفعل أثناء وجودنا فى صالة العرض ، رغم أننا فى حياتنا الواقعية/اليومية لا نعيش تلك السلبية بهذا الشكل المطلق ؟[1] .. ولكى يتضح تساؤلنا أكثر ، يمكننا أن نتذكر أى مثال لممارستنا خلال حياتنا اليومية، فلو أن رجلا أو امرأة ، وفى أى عصر من العصور، وقع بصره على شاب مفتول العضلات وقد انفرد بكهل عجوز وراح يكيل اليه الضربات القاسية، فإن موقفا ايجابيا لابد وأن يتخذه الرجل (أو المرأة) المشاهد لهذا الحدث غير الإنسانى ، أى أن تعاطفا سينشأ عند ذلك المشاهد ، ولكن تعاطفه لن يتوقف عند مجرد الفرجة على هذا الحدث ، بل لابد وأنه سيتحرك من موقف الفرجة إلى موقف التدخل الإيجابى لانقاذ العجوز الكهل من براثن المفتول العضلات الذى فقد هوية الرحمة الإنسانية .

ولكن ...

لو أن نفس الرجل (أو المرأة) كان مشاهدا لنفس الموقف على شاشة العرض السينمائى ، هل كان الرجل (أو المرأة) سيتحرك من موقف الفرجة إلى موقف التدخل الإيجابى ...؟

- والإجابة – رغم النوادر القليلة لبعض البسطاء – هى بالنفى طبعا فإننا إذا ما شاهدنا نفس المشهد معروضا امامنا على شاشة السينما، فإن واحدا منا لا يتحرك بفعل ايجابى كمثل هذا الذى قام به فى الحياة اليومية حيال نفس المشهد، إن أحدا فى صالة العرض لن يتحرك – بالتأكيد– من مقعده ليقفز إلى الشاشة وينقذ العجوز من ظلم الشاب الطاغية كما فعل فى الشارع، ولو فعل ذلك لضجت الصالة استهزاء او اتصفته بالجنون.

وهنا يصبح التساؤل طبيعيا عن الفرق بين الحالتين : لماذا لا يتصرف الجمهور تصرف «فعل» ازاء الأحداث التى تعرض أمامه فى المسرح أو السينما، بالرغم من أنه يشارك بأحاسيسه ، ولكن أحاسيسه هذه لا تدفعه إلى أى تصرف أكثر من تعليق هنا أو هناك ، أو ربما فى اقصى صورة تلك الصيحة فى «الترسو» التى تعودنا أن نسمعها من أحد المشاهدين فى مشاهد التشويق أو المفارقات الدرامية البوليسية عندما يصبح محذرا البطل : «ارجع» ...

ويمكننا أن نطرح التساؤل بصيغة أقرب، فبينما يحتوينا – نحن المتفرجين – ظلام صالة العرض السينمائى، وبينما تستغرقنا صور العالم الفنى المعروض أمامنا على الشاشة

---

(١) جدير بالذكر ان فحوى ذات السؤال قد القاه علينا المخرج الكبير الأستاذ توفيق صالح فى قاعة الدرس منذ ان كنا طلابا بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة فى مطلع الستينيات وأذكر ان اجابتى قد تركزت مرجعيا على التفرقة الواردة فى مقولة بكتاب للدكتورة أميرة حلمى مطر مفادها ان كل مدرك جمالى هو مدرك حسى ، ولكن ليس كل مدرك حسى مدرك جمالى (المؤلف د. مدكور ثابت).

بأصواته وبموسيقاه التى تصاحب أحداثه ،... الا نتوهم بأن ما نراه هو حياة فعلية نحياها مع الشخصيات ..؟

- السؤال إذن عن التوهم والإيهام ، والسؤال نفسه ما اكثر ما اثير، مثلما يرصد ويطرح ستولنيتز ذات التساؤل عما نحس به من «الأسى عندما يموت أحد أفراد اسرتنا[٢] فهل يؤثر فينا موت لير على نحو قريب من هذا؟ ومن جهة اخرى لو بدا أن صديقا او قريبا يتجه نحو كارثة فإننا نقوم دون شك باتخاذ تدابير لمساعدته، أما تأمل الفن فلا مكان فيه للسلوك العملى».

كذلك وتحت عنوان «مشكلة الإيهام فى المسرح » يطرح الارديس نيكول نفس التساؤل الذى نقترب به من بحث موضوعنا عن «الإيهام»:

(هل الأداء المسرحى المعروض علينا[٣] فوق المسرح يخدعنا فيجعلنا نعتقد أن ما نراه هو الحياة؟).

ومع التأكيد على العديد من الاستثناءات يعلق نيكول : «وحتى إذا فرض أن إحدى النوادر، او عددا كثيرا منها ، قامت الأدلة على أنه صحيح، فالحقيقة التى لا مطعن فيها أنه لا يوجد فرد واحد من بين جمهور من النوع العادى يمكن أن يخدع حقيقة فيعتقد عن وعى أن المنظر القائم على المسرح ، والشخصيات الكائنة فيه تمثل احداثا واقعية ، مهما كان وجه الشبه بينها وبين (الأصل) وهى على التحقيق ليست جزءا من ذلك الأصل .. » وهو الأمر ذاته فى حالة السينما ، رغما عما حدث - أو يحدث - من نوادر ، خاصة ما وقع منها مع بدايات الاختراع السينمائى ، أوحتى من قبيل ما يرصده دزيجا فيرتوف من نوادر يشرح بها تاثيرات اتجاهه «العين السينمائية» كالواقعة التى يحكيها من «عرض سينمائى » قاعة صغيرة مليئة بالفلاحين والفلاحات وعمال المصنع القريب [٤] .. على الشاشة قطار يسير .. تظهر فتاة وتتجه رأسا نحو الكاميرا ، صرخة مفاجئة فى قاعة المتفرجين . امرأة تركض نحو الشاشة للقاء الفتاة . تبكى. تمد ذراعيها إلى الأمام ، تنادى الفتاة باسمها. ولكن الفتاة تختفى. على الشاشة من جديد يسرع القطار . يضيئون النور فى قاعة المتفرجين . يخرجون المراة التى فقدت وعيها من القاعة ..» وكل ما فى الأمر كما يذكر فيرتوف «أنها العين السينمائية، لقد صوروا الفتاة عندما كانت حية ، لقد مرضت الفتاة من فترة قريبة وماتت، والمراة التى ركضت نحو الشاشة و هى امها» اذ لا تمثل هذه النوادر الا شذوذا عن المألوف ، وهى تحكى بسبب ذلك جنبا إلى جنب مع محدودية الحالات التى لا يمكن تعميمها على كل المتفرجين ، كما لا يمكن العثور على تواصل دائم لتحققها.

من ثم فلن ينتفى التساؤل اذا ما استحضرنا العديد من النوادر التى قد تحدث ويقصها البعض عن نفر من البسطاء او ذوى الحالات الشاذة الذين قد يحدث أن يتجاوبوا برد فعل

---

(٢) ستولنيتز (جيروم) : النقد الفنى - ص ٤٢٠.

(٣) نيكول (الارديس) : علم المسرحية - ص ٤١، ٤٢.

(٤) فيرتوف (دزيجا) : الحقيقة السينمائية ، العين السينمائية - ص ١٠٥.

ايجابى مع المعروض عليهم باعتباره الحياة نفسها مثلما قد «حدث مرة أن كانت سيدة شابة ذات حساسية[٥] عاطفية مفرطة تشهد عرضا لتراجيديا (عطيل) وترقب الشرير ياجو وهو يخدع البطل بأكاذيب خبيثة يقود بها القائد المغربى إلى حتفه ، فنهضت فجأة فى وسط العرض من مقعدها . وصرخت نحو الممثلين فى المسرح : (ايها الأسود الضخم الأحمق ..الا تدرك أنه كاذب؟) إن تصرفها هذا ربما كان دليلا على طيبة قلبها ، ولكن من الواضح انها نسيت أن كل الحوادث (ايهام) ، وأنها اتاحت للموقف العملى- بطريقتها الفجة- ان يغتصب الموقف الاستطيقى » ، بل وفيما هو أبعد من ذلك « يخطر بالبال بهذا الخصوص ، ذلك الحادث [٦] الذى قد يكون خياليا، والذى حدث فى شيكاغو عندما أطلق احد المتفرجين النار فى أثناء عرض مسرحية (عطيل) لشكسبير ، على الممثل الذى يلعب دور ياجو فارداه قتيلا ، وعندما أدرك ما فعل أطلق النار على نفسه .. وقد دفن الاثنان فى قبر واحد، كتب عليه (تخليدا لذكرى الممثل المثالى والمتفرج المثالى)».

اننا نطرح هذا التساؤل مقارنة بإيجابية ردود افعالنا ازاء وقائع حياتنا اليومية، ورغماً عما يمكن التقاطه بالمقابل من استثناءات ايضا فى بعض الظواهر الاجتماعية التى باتت تمثل «اغترابا» من شأنه ان يثير التساؤلات والبحث عن اجابات، كالتساؤل الذى تشير اليه ابتسام الهوارى عند التعرض لمناهج أبحاث العنف اذ بماذا[٧] نفسر وقوف المواطن فى الدول الغربية بشكل عام كمتفرج ودون محاولة بذل ما يستطيع من عون لقرنائه من المواطنين حينما يتعرضون لعدوان ؟ وبماذا نفسر مثلا الحادثة التى وقعت من بضع سنوات فى بروكلين بنيويورك فى عمارة ضخمة بها عشرات الشقق عندما هوجمت فتاة صغيرة اسمها كيت جيوفيز فى شقتها واغتصبت وظلت تستغيث لمدة نصف ساعة ثم قتلت دون أن يتحرك واحد من جيرانها لنجدتها أو حتى لابلاغ البوليس تليفونيا ودون ذكر اسمه ؟» فمثلا هذا التساؤل وإن قيل منطلقا لمنهج ما فى الأبحاث «وإن لم توضح الأبحاث الميكانيزمات النفسية[٨] المسببة لهذه الظاهرة بشكل كاف (تعود - تبلد - رد فعل دفاعى نفسى ..الخ) بناء على استخلاصات الباحثة ذاتها، الا انه يظل اعمالا لتساؤل لا يعدو ما يرصده كونه «اغترابا» بما هو استثناء ، وبما لا يمكن من التعميم بناء على اغتراب هو استثنائى ، فالطبيعى والأكثر عمومية هو ايجابية رد الفعل فى الحياة فى مقابل العكس ازاء تلقى عالم العمل الفنى ، وبما استدعى تساؤلنا الاساسى عن هذا الفرق .

لماذا اذن هذه السلبية التى نعيشها فى صالة العرض حيال الأحداث من حيث عدم توفر «الفعل الايجابى» وهو الذى نمتلكه بقدر أو بآخر -ولا شك- فى حياتنا اليومية؟

انه تساؤل على بساطته انما تحمل اجابته -عند التوفر عليها- الكثير من رصد خواص هذا

---

(٥) ستولينتز (جيروم) : النقد الفنى - ص , ٤٢٠

(٦) اورد هذا المقتطف الاستاذ / احمد كامل مرسى فى مقاله : الف عام وعام على المسرح العربى ، تاليف تمارا الكسندر وفنا بورتيتيسيا - ترجمة توفيق المؤذن - مجلة عالم الكتاب (الهيئة المصرية العامة للكتاب - عدد اول يناير ، فبراير ، مارس ١٩٨٤ - ص ١٤ .

(٧) ابتسام الهوارى : « ابحاث العنف » الفنون - نوفمبر ١٩٨٤ - ص ٨».

(٨) المصدر نفسه - ص ٨.

الفن الذى بدأ اختراعا آليا سرعان ما وجد نفسه يقتحم محراب بقية الفنون .ليمتلك نفس خواصها التى جعلتها فنونا من حيث علاقاتها بواقع الحياة .. ومن ثم فهدف الوقوف على الإجابة لا يصبح مجرد ترف تنظيرى ، وانما وعيا بإمكانيات هذا «الوسيط الآلى» المسمى بالفيلم من أجل استغلاله الوظيفى اثرا وتأثيرا فى الجماهير العريضة التى تقبل على الاستمتاع به فنا .. وهو الاستمتاع الذى يبدأ باستغلال التطهير الأرسطى حتى لذة الاكتشاف الذهنى عند بريخيت ..

سوف تشير عملية البحث إلى أن رصد مثل هذا التساؤل ، بل ومحاولات الإجابة ، انما قد تم التعرض لهما بشكل أو بآخر ، فمثلا وعند رتشاردز – وكما أخذ ت . س . اليوت . برأيه فى بحثه المشهور (دانتى) – نجده « يميز الاعتقاد برأى علمى[٩] ، وبين (الاعتقاد الانفعالى). أما الأول فينطوى على استعداد السلوك على نحو معين ، فإذا لم يسلك الشخص وفقا لاعتقاداته ، قلنا انه لا (يعتقد بحق) ما ينادى به . أما فى تذوق الفن ، فليس هناك إلا مجال ضئيل للفعل ، أو لا يوجد له مجال على الإطلاق. فهنا تعد اعتقاداتنا كما يقول ريتشاردز (موافقات مؤقتة) .. نقوم بها من أجل (التجربة التخيلية) التى تتيحها هذه الموافقات» ، (مبادئ النقد الأدبى ص ٢٧٨) و هكذا يسترسل ستولنيتز فى وصفه لهذا المفهوم بما يكاد يتطابق مع المقصود فى هذا التحديد الاصطلاحى بالافتراض الفنى ، حتى ينهى موضوعه منكرا بقصة (فى المراة) عندما اعربت اليس عن عدم تصديقها[١٠] عندما وجدت لأول مرة حيوانا من نوع (وحيد القرن) فاقترح عليها وحيد القرن (صفقة) (إذا اعتقدت بى فسأعتقد بك)؟ حسنا ، تصور أن اليس هى المشاهد الجمالى ، ووحيد القرن هو العمل الفنى الإيهامى - Make Believe وعندئذ ستكون (الصفقة) بين ألاثنين شيئا اشبه بهذا ».. وهو من ثم اشبه بما قد يعتبر اتفاقا مسبقا بين مرتاد العرض الفنى والعمل الفنى ذاته ، ان ما سوف يتلقاه لن يتعدى كونه افتراضا فنيا بكل ما يستتبعه هذا الاتفاق حول تلك (الافتراضية) المتعاقد عليها ضمنا وعرفا وبما هو الفن ..

صحيح ان ستولنيتز يعرض لموضوع الاعتقاد الجمالى ضمن تحليله لقضية الحقيقة الفنية ليؤكد أن الحقيقة «ليست هى العنصر الوحيد المكون للفن[١١] كما انه ليس من مهمة الفن توصيل الحقيقة» وهو ما لا يستلزم منا توقفا للمناقشة هنا ، ولكنه – أى ستولنيتز – لكى يصل إلى ذلك يطرح الموضوع الذى قصدناه فى صيغة مؤداها «وعلينا أن نعترف بالاختلافات بين اهتماماتنا المعرفية وبين اهتماماتنا الجمالية ...

ومن هنا فإن (الاعتقاد الجمالى) ينبغى ان يتميز عن الاعتقاد الأمثل من وجهة النظر المعرفية وهو الاعتقاد الذى لا يقبل الا ما هو صحيح ويرفض كل ما هو باطل .

---

(٩) ستولنيتز (جيروم) : النقد الفنى – ص ٥٠١.

(١٠) المصدر نفسه – ص ٥٠٣.

(١١) المصدر نفسه – ص ٥٠٠.

ويقودنا نيكول إلى كولردج الذى قال فى هذا الموضوع:

« إن الايهام المسرحى الحقيقى فى هذا ، وفى كل الأمور الأخرى ، لا يتوقف على ما يتخيله العقل من أن الذى يراه هو غاية ، ولكنه يتوقف على تغاضيه عن الحكم بأنه ليس غاية [١٢].. وذلك ليس لأننا لا ننخدع انخداعا كليا على الإطلاق ، أو شىء من قبيل هذا ، ولكن محاولة التسبب للناس فى :أكبر انواع الإيهام الذى تطيقه حواسهم ، وهم جلوس فى المسرح ، هو خطأ شنيع لا يصدر إلا عن الأفهام الوضعية التى تبذل أقصى جهدها فى القيام بالاثارات الطارئة المتكلفة، لشعورها بعجزها فى التأثير على القلب أو العقل » . ثم يعلق نيكول على مقولة كولردج فيقول: « فهذا الاصرار على (التعطيل الإرادى للانكار) وهذا هو نص عبارة كولردج فى موضوع آخر قريب من هذا، هو من الأهمية بالمكانة القصوى.

صحيح اننا حينما نشاهد المسرحيات الواقعية ومسرحيات المشكلات الاجتماعية ، قد نربط الحوادث القصصية التى تظهر على المسرح بالحياة التى حولنا ، ولكنا حتى فى مثل هذه الأحوال لا نتساءل عما إذا كنا تأخذ القصة مأخذ الحقيقة ، بينما يجب أن نعتبر القصة دائما رمزا للحقيقة أو تركيزا لها ، وليس بديلاً منها ».

وقد تتفاوت الاجتهادات فى الإجابة على مثل هذا التساؤل الذى يبدو بسيطا ولكن حقيقته عميقة ، الا ان اكثر الاجتهادات قوة فى فرضيتها تبعا لما يتوصل اليها البحث ترجع السبب إلى عنصرين :

الأول : حفز الحواس أو اخمادها ، والمقصود بها أن الفرد فى حياته الواقعية انما تظل كافة حواسه متحفزة دائما للعمل ، اما فى حالة تلقى العمل الفنى فإنه فيما عدا حاستى الرؤية والسمع (العين والأذن) يتم اخماد بقية الحواس بحيث تتحول الطاقة الكاملة للانسان إلى حالة من النقصان التى لا تتيح له الإيجابية فى أى تصرف ، وإن كان ذلك يدخل فى نطاق تصنيف الفنون «على أساس [١٣] من حواس الإنسان المختلفة : فهناك فنون تقوم على الحاسة اللمسية العضلية مثل الرقص والرياضة ، وفنون تعتمد على حاسة الابصار : كالتصوير والنحت والعمارة ، وفنون سمعية كالموسيقى والشعر والأدب ، اما فيما يتعلق بحاستى الشم والذوق فقد ذهب أغلب العلماء والمفكرين إلى أنهما ـ وان أمكن أن يترتب عليهما فنون صغيرة : مثل فن صناعة الروائح أو فن الطهى ـ موضوعاتهما لا تكون فنونا جميلة بالمعنى الدقيق للكلمة : ذلك لارتباط موضوعاتهما بإشباع اللذات الجسمانية وتلبية الوظائف الفسيولوجية والبيولوجية فى الإنسان ، ومن ثم فإن موضوعات هاتين الحاستين تعد من الموضوعات التى لا يمكن فيها تأمل الصورة المجردة أو محاولة تعقل العلاقات التى يمكن أن ترتب موضوعاتها وفقا لها، وغاية انتاج هاتين الحاستين موضوعات تتصف باللذة اكثر مما تتصف بالجمال ».

---

(١٢) نيكول (الارديس) : علم المسرحية ـ ص ٤٣.

يشير نيكول فى الهامش إلى انه عن محاضرة عن The Progress Of Drama نشرت فى مجلة Literary Remains (١٨٣٦-٣٩)

(١٣) د . اميرة حلمى مطر : فلسفة الجمال – ص ٤٩ ، ٥٠ .

اذ هكذا تؤثر السينما او تتعامل مع اثنتين من حواسنا : السمع والبصر .. ولكن طالما اننا بصدد عقد مقارنة بين الفيلم والواقع ، يتوجب أن نضع فى اعتبارنا جماع ممارساتنا الواقعية ، والتى تشتمل على حواس أخرى غير السمع والبصر(١٤) ، وهى الشم والتذوق ، واللمس ، فهل يمكن للسينما أن تتضمن كل هذه الحواس ؟ .. أيمكن تصور ذلك..؟

وعلى ما يذهب المنظران السينمائيان ستيفنسون وديريكس ، فإن حواس التذوق واللمس والشم(١٥) ، لا يدخل فى مهمتها «التوصيل» (أو الإخبار) بالتجربة الفنية ، ذلك انهم اكثر محدودية من حاستى السمع والبصر .. إنهم بالتاكيد يحققون العديد من الامتاعات الحسية ولكنها امتاعات تنتمى إلى عالم الممارسة الإيجابية ، اكثر منها إلى تلقى الانعكاسات الفنية ، وربما كانت حاسة الشم أقرب إلى السلبية كذلك ولهذا كانت الوحيدة بعد السمع والبصر التى اجريت تجارب على استخدامها .. هذا بالإضافة إلى إن هذه الحواس فى الغالب يمكنها الاعتماد على حاستى السمع والبصر.

الثانى: الاجتهادات فيها يقابل ما اسميناه عنصر الافتراض الفنى إزاء مشاهدة العمل المعروض ، والمقصود بها تلك النسبة – زادت او قلت – لدى المتفرج التى تظل ولو على سطح وعيه بمثابة المنبه الدائم طوال مدة الفرجة « بأنه حيال مجرد عرض فنى وليس حياة واقعية» وهو ما يتمثل فى خاصية « افتراض دائم بأن المعروض هو مجرد عالم فنى » أى « الافتراض الفنى » وفقا للمسمى الاصطلاحى الذى نطرحه هنا، بالرغم مما قد يبدو من أن البحث لا يطرح جديدا من حيث محاولة رصد عنصر «الافتراض الفنى» فى العملية الفنية «ابداعا وتلقيا» باكثر من تحديد اصطلاحى ، ولكن بعض الجديد حقا – والذى بسببه تتبدى حتمية هذا الاصطلاح الخاص– هو فى المحل الأول ذلك السياق الخاص بمفهوم الفن /اللعب ، الذى يطرحه بحث آخر لنا(١٦) استنادا على حقيقة عنصر الافتراض الفنى هذا ، بما من شأنه أن يقف بنا على الحقيقة الأكثر اهمية وجدة ، الا وهى ما يمثله الافتراض الفنى من عنصر «اللا إيهامية» فى الفيلم ، فهى بالتالى حتمية فى وجودها به ، دون أن تنفى بالتالى حتمية فنية أخرى هى عنصر « الإيهامية » نتيجة لما نعتبره اتفاق العقد العرفى المسبق بين جمهور الفيلم / الفن ، وبين هذا الفيلم / العمل الفنى ، ومنذ ما قبل ارتياد صالة العرض ، واثناء تلقى العرض من على شاشة الأضواء الموهمة بالحركة والحياة ، إذ مثل الحياة ، فإن الصراع موجود كذلك فى الفن ، ولكنه مجسد عبر ايهامية العرض، بحيث يعيش الجمهور كطرف من أطراف النسق ، سواء بالمشاركة أو بالتمثل، أو حتى بالمعايشة الذهنية كما فى الحالة البريختية، .. و هو ذات الصراع الموجود فى نسق اللعب ،إن كانت الإيهامية فى نسق اللعب قد تكون مجرد أرقام أو اشكال أو مجرد خطوط ونقاط ومساحات، لتصبح «تجريدا» ، دون

---

(١٤) Stephenson Ralph and J . R Debrix : The Cinema as Art P.201.

(١٥) Ibid p . 202.

(١٦) ينظر الباب الثانى بعنوان :« السينما /الفن / اللعبة ، وذلك فى رسالة دكتوراه للمؤلف منشورة فى كتاب « النظرية والإبداع فى السيناريو وإخراج الفيلم السينمائى » من إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٩٣.

أن يبتعد هذا التجريد عن ممارسته عبر جوهر تحقق الواقع وهو« الصراع» .لكنه- وتلك هى نقطة التوقف الهام-... الصراع الذى يتحول عبر الاتفاق على الممارسة الإيهامية ، إلى مجرد «المباراة» دون أن يصل إلى ممارسة حقيقية للصراع ، من قبيل ما قد يدفع ثمنه أطراف الممارسة فى النسق، وإلا قتل المتلاكمان أو المتصارعان فى الحلبة كل منهما الآخر.

ففى مجال اللعب يشير السيكولوجيون « فيما يتصل بالمباريات الترفيهية بين الكبار» إلى أن الألعاب قد تكون أسلوبا اجتماعيا مقيدا و محددا قد يحرر الفرد من الصراع الذاتى اليسير فى حناياه ، فالألعاب تتيح له فرصة المغامرة بأقل خسارة [١٧] ، فتعد له المحيط لعلاقات اجتماعية بناءة يغدو فيه قادرا على التفاعل فى ملاذ أمين وفى إطار من المعارف السلوكية التى ينشدها ويتوقع منها ما يريد . فالمباريات كما يراها البعض سليمة وآمنة من الناحية السيكولوجية إذا ما قورنت بأنماط العلاقات الأخرى التى يقوم فيها السلوك على نوع من أنواع الألفة ولا يمكن التكهن بعواقبها».

وبصدد هذا الافترض المسبق كعامل فاصل بين ممارسة الواقع وهذا النسق/الفن ، يلتقى نسقا الفن واللعب فى امتلاكهما لذات العامل ، فمثل الفن نجد أن « لكل لعبة طابعها الفريد الذى يحدد سلوكياتها التى يحتذيها كل فرد فى أى مكان وفى أى وقت ، فإذا ترك اللاعب حياته الجارية ودخل ميدان المباراة ، فإن التفاعل مع الطريقة لا يغير من حياته تلك ، وليس هناك ما يضنى حياته الجارية مما يجرى خلال المباراة[١٨]، وإن كان هناك أقران تحتدم بينهم المعركة على مائدة البردج كما تحتدم بينهم وهم بعيدون عنها، وهناك من يقذف بالكرة بالحدة التى يزيح بها الثلوج من طريقه عندما يغطى الطرقات وهو سلوك لا صلة له بالمباراة، ودخيل على الحياة الجارية فى واقعها. كما هو دخيل على القاعدة التى نسميها مباراة». وهذا رغم ما نجده من أن «هناك النقيض أيضا كما هو فى أى شىء ، فإذا كانت الألعاب تكفل سلامة الحياة لبعض الناس، وتستخدم كعلاج ناجح لآخرين ، فإنها قد تكون مدمرة أيضا[١٩]، ولنتصور لاعب الهوكى الذى فقد إحدى عينيه ، أو لاعب كرة السلة الذى يعانى من ضعف الطلب، أو المغامر الذى يتهجم على زميله باللفظ النابى على طاولة البريدج. أو الأب الذى يغامر بثمن الطعام .. أو الطفل الذى يذرف الدموع على خسارته فى الرهان».

إن كلا النسقين يقومان على أساس من الاتفاق المسبق على ممارسة اللعب أو الفن أى كونه اتفاقا على أن ما تجرى ممارسته هو إما « لعب» أو « فن » ولكنه ليس بحال من الأحوال هو ممارسة الواقع ،إذ ليس من واقع فى العملية برمتها إلا كونها الاتفاق على أنها ليست الواقع وهو ما يشير مباشرة الى كونه الاتفاق على أنها ممارسة فى اطار « ايهامية بالحياة »، وبما يقود الى عنصر «الافتراض الفنى» فى نسق الفن بما هو ذاته «لعبة» كما يقود كذلك إلى عنصر فى «قانون اللعبة» فى نسق اللعب بما هو فى ذاته «اتفاق على قانون» .

---

(١٧) افيدون (اليوت م.) الألعاب واللعب والتكنولوجيا . -ص١٩.
(١٨) المصدر نفسه .-ص١٧.
(١٩) المصدر نفسه .-ص٢٠)

وجدير بالذكر أن رصد عنصر الاتفاق بين نسقى اللعب والفن ، لا يعنى أن مجرد توفره فى أى نسق يعنى انتماء هذا النسق الى اى من اللعب والفن ، والا أصبح عقد الاتفاق الاجتماعي لعبا أو فنا ، أو صار العقد القانونى بين شريكين لعمل انتاجى أو تجارى كذلك لعبا او فناً. ان الاتفاق فى نسقى اللعب/الفن ، هو اتفاق مشروط بنوعية النشاط المتفق عليه فى كل منهما ، فالاتفاق فى الفن قائم على أن النشاط موضوع هذا الاتفاق هو نشاط ايهامى.

وحتى اذا كانت ثمة قناعة مثلا بما «يرى ميتز أن [٢٠] انطباع الواقع تؤكده الحركة على الشاشة التى هى دائما حركة (واقعية) نقبلها طواعية على انها حركة الأشياء فى الواقع لا حركة الضوء والظل » فما هذا التقبل فى الحقيقة الا بناء على اتفاق مسبق بأن هذه هى طبيعة اللعبة، اى ايهاميتها.

وحتى عندما يتوقع أندريه بازان بسرور « أن يأتى وقت يمكن فيه أن تملأ الشاشة ذات البعدين بالصور[٢١] الكاملة البروز هادما الفرق الرئيسى بين ادراك ما على الشاشة والادراك الفعلى». فانه فى الحقيقة يؤكد على تناقض فى نظريته أصلا ، لأنه التصورالنظرى الذى يعنى بهذا التوقع امكانية أن يستوى ادراك الواقع مع ادراكه فى الفن ، وهو ما يمكن الرد عليه ببساطة شديدة فى هذه الحالة بالتذكرة بفن آخر هو « المسرح » الذى يحتوى داخل اطار خشبته أناسا حقيقيين (ممثلين) دونما حاجة لاختراع « البروز والتجسيم فى الصورة » ، ومع ذلك يبقى هذا المعروض على خشبة المسرح مجرد لعبة اسمها الفن ، والا لنهض من بين مقاعد المتفرجين أناس يتمتعون بالشهامة لحماية البطل من خصمه الشريرالذى يستفز كل مشاعر انسانية ، ولكن كل شهم بين هؤلاء النظارة يعلم علم اليقين أنه ازاء فن وليس واقع ، ويتعامل معه بنفس محدودية رد الفعل التى يتعامل بها مع أى لعبة ، وبالطبع لن يتوقف التواجد الحتمى لعنصر الافتراض الفنى على المتلقى وحده ، بل هو كذلك - وتلك هى أهمية كونه تعاقدا - انما متواجد بالحتم أيضا فى الطرف الأول / المقابل ، أى ابداع العمل الفنى ذاته ،اذ حتى فى « الطبيعة التى تفترض أن الممثلين يؤدون أدوارهم وهم يتظاهرون بأنه ليس هناك متفرجون [٢٢] .ولكن بالرغم من افتراض هذا التوهم فان الممثلين موقنون بأنهم لا يؤدون المسرحية لأنفسهم وحدهم ، ولكنهم يستخدمون حيلا معينة لتأكيد اتصالهم بكل متفرج فى المسرح .حتى الهمس لابد وأن يكون جهيرا وموهما بأنه خافت ».هكذا هى لعبة «وحين يختفى شخص [٢٣] عن الأنظار (فانه يستمر فى الوجود بهويته فى مكان ما فى الديكور المختفى عنا . ليست للشاشة (اجنحة) » فهكذا يذكر بازان نفسه بما يؤكد انها اللعبة فى كل من اطار خشبة المسرح واطار الشاشة رغم أن حديثه منصب على التفرقة النوعية بينهما « ليست للشاشة اجنحة كالتى للمسرح ، تتيحها للممثل الذى ينتظر حتى

---

(٢٠) اندرو (ج . دادلى) نظريات الفيلم الكبرى . - ص ٢١٩

(٢١) المصدر نفسه . - ص ١٤٤

(٢٢) د. ابراهيم حمادة : طبيعة الدراما - ص ٥٠ ، ٥١

(٢٣) اندرو (ج . دادلى) : مصدر سابق . - ص ١٤٥

يطلب منه أن يدخل إلى خشبة المسرح وبينما أن هذه لعبة ، أفلا يكون بالقياس اختفاء منظر بالقطع لعبة ؟

وبالمثل « بينما لا تخرج أصوات الكلمات التى يقولها أحد الشخوص على الشاشة بالضبط من بين شفتيه [٢٤] ، ولكن من مكبرات خلف أو بجانب الشاشة ، فان هذه الأصوات تتفق مع حركات شفتيه بحيث تؤكد لحاستى النظر والسمع لدينا أن هذا الشخص موجود أمامنا كما يحدث فى الحياة الواقعية ، اذا كان الصوت المستخدم غير متزامن ، ضاع هذا المؤشر أيضا. فى رأى ميتز من المؤكد ان هناك حدا أدنى لعدد مؤشرات الواقع التى تحتاجها قبل أن يمكن لصورة ما أن تعطينا انطباعا بأنها واقعية » ولكن مبدأ الافتراض الفنى هنا سوف يرفض فكرة ميتز حول هذا الحد الأدنى ، اذ فى الحقيقة ستبقى الحاجة الى هذه المؤشرات الى ما لا نهاية دون أن تصل الصورة أبدا الى كونها الواقع ذاته ، وهو ما يعيه بدرجة أو بأخرى أثناء العرض ، ولكن بدرجة تامة قبل ارتياد دار السينما أى متفرج جاء لمشاهدة الفيلم وهو محمل بداخله بعنصر الافتراض الفنى ولهذا نجد علماء النفس فى أمريكا وفرنسا – بصدد تعرضهم لدراسة ظاهرة النجاح الذى تلقاه أفلام جورج لوكاس المغرقة فى الخيال العلمى – وقد جاء ضمن استنتاجاتهم المشتركة أن : « مخلوقات لوكاس : تنقل حروب الأرض الى منطقة أخرى بعيدة [٢٥] من موقع الجالس على مقعده فى صالة مكيفة يعلم أن ما يراه خيالا سينتهى بعد العرض ويعود اليه أمنه مرة أخرى » . اى ما يؤكد حقيقة وجود عنصر « الافتراض الفنى » لدى المتفرج طوال فرجته على العرض الخيالى ، وطالما أن السينما/الفن مثل الشعر الذى حدد له أفلاطون[٢٦] «من بين صفاته بعض خصائص المحتال والمخادع والوهم الذى يستغرقك بما يقدمه لك » . وحيث لنفس السبب يرى ستيان :« ان (المسرحية الطبيعية) هى تناقض[٢٧] فى التسمية ، باعتبار أن المسرحية لا تستطيع أبدا تقديم الحياة بصدق كامل فلابد لها دائما فى النهاية أن تغشنا ...وهو (المسرح) يفعل ذلك مدركا أننا مستعدون دائما أن يغشنا » .

وهكذا فانه « يحمل المتفرج – طبقا لبنود العقد – على أن يصدق ما يراه »[٢٨] ولكنه من ناحية أخرى يظل متأكدا بالافتراض الفنى أنه ازاء مجرد عمل فنى والمتفرج يصل الى اية قاعة للعرض التمثيلى وهو يتوقع أن يكون على شيء من الاتفاق مع رفاقه المشاهدين[٢٩] حين يضحك وحين يعانى. وهذا هو المستوى الآخر من الاتفاق، ليصبح بالتالى اتفاقا مثلثا، وليس اتفاقا ثنائيا.

ويلتقى التصور الاصطلاحى هنا، بذات التصور والاصطلاح لذات المفهوم تقريبا، لدى د.

---

(٢٤) المصدر نفسه – ص ٢١٩

(٢٥) يوسف فرنسيس : ثمن الخيال العلمى – جريدة الاهرام / القاهرة – ١٩٨٣/١٢/٥

(٢٦) هامبشاير (استيوارت): الواقعية لا تكفى – ص ٤٦.

(٢٧) ستيان (ج.ل): الملهاة السوداء– ص ١٠٢.

(٢٨) د. ابراهيم حمادة – طبيعة الدراما– ص ٥٢.

(٢٩) ستيان (ج.ل): الملهاة السوداء– ص ٤٥٢، ٤٥٣.

ابراهيم حمادة، وإن أورده مقتضبا موجزا عندما يقول : «قبل ان يجلس المتفرج فى مقعده بصالة المسرح، لا يحتاج إلى تذكرة بأن هناك عقدا غير مكتوب بينه وبين العرض المقدم[٣٠].. بأن ما يراه فوق خشبة المسرح مشابه للحياة وغير قابل للمراجعة الحرفية طبقا لما يحدث فى الواقع». هذا كما أن النص المسرحى مكتوب على أساس اصطلاحى مدرج فى هذا العقد العرفى. فهو اذا لم يكن – حقيقة – واقعا حرفيا، فهو كذلك بالنسبة للمتفرج[٣١].. أى وبما يشير مباشرة إلى المقصود هنا بالتواجد الحتمى لعنصر «الافتراض الفنى» الذى يسبغ بدوره مسحة الواقع على اللا واقع، وكأنه منطق اللا منطق، ولكنه المقبول هكذا بما هو عليه باعتباره الفن وليس الواقع ذاته، عبر التسلح بالافتراض الذى لولاه لتعامل المتفرج مع ما يتلقاه باعتباره واقعا، ولتحولت لحظات العرض إلى ما لا تحمد عقباه.

ولسوف نلتقى بنظرية بولو عن البعد المادى (أو الوهم الضرورى). مثلما نجدها لدى شيلا داوسن، وهى من اتباع بولو المتحمسين، وسوزان لانكر التى تشبه آراءها، فى أن الفن وهم، آراء بولو فى نظريته، وهى ذات النظرية التى فيها «كثيرا ما يشار إلى الحالة الخيالية[٣٢]..

حالة المشاهد الذى يصعد به الى الى المسرح لينقذ البطلة التى يهددها الخطر ويقال عن هذا الرجل انه فقد البعد المادى » (أو الوهم الضرورى) – استنادا الى نظرية بولو فى هذا الصدد [٣٣] ، ولكن جورج ديكى يرى ان « التفسير الأفضل فهو أنه (هذا الرجل) فقد عقله ولم يهتم بالقواعد والأعراف التى تتحكم بظروف المسرح »[٣٤]. أى ان الخلاف يتركز فى التفسير ، ولكن يبقى الاتفاق الضمنى على عنصر الافتراض المسبق ، حيث كما يستطرد ديكى أن « القاعدة التى تهمنا فى هذه الحالة هى التى تمنع المشاهدين من اقحام انفسهم فى حدث المسرحية . ولجميع الأشكال الأدبية الشائعة.قواعد وأعراف مماثلة لهذه » .فهذا هو اقرار ديكى ، حتى وان كان موقفه متمثلا فى مقولات من قبيل : « اذا كانت نظرية البعد المادى طريقة معقدة مضللة للحديث عن تفسير الأشياء أو عدم القدرة على تفسيرها ، فلا حاجة الى الاهتمام بها[٣٥] . بيد أن اتباعها يعتبرونها الخطوة الأساسية الأولى لأية نظرية جمالية ».

ويتجسد المستوى الحقيقى للعبة فى عنصر الاتفاق/الافتراض الفنى الوارد مع صاحبه الى قاعات العرض ..عندما يصبح اتفاقا على الا يتفق المتفرج مع نفسه ، وهو المستوى الذى تلعب عليه تنوعات الدراما الحديثة « حيث لا يتاح للجمهور أن يتفق اتفاقا سهلا مع نفسه[٣٦] أو ....حيث يقسم عقل المشاهد المنهمك فى محاولة بناء صورة انفعالية أو عقلية راسخة

---

(٣٠) د. ابراهيم حمادة: مصدر سابق– ص ٥٠.

(٣١) المصدر نفسه –ص ٥١

(٣٢) ديكى (جورج) : الموقف الجمالى – ص ٥٢.

(٣٣) ينظر الشرح الوافى لهذه النظرية فى المصدر نفسه – ص ٥١:٥٧

(٣٤) المصدر نفسه – ص٥٢

(٣٥) المصدر نفسه – ص٥٣

(٣٦) ستيان (ج . ل) – مصدر سابق – ص٤٥٤

للمسرحية فى ولاءاته.. فالكاتب قد يحمل وجهة نظر مستقلة بحيث لا يقبل أن يترك مسرحيته تنزلق الى الصيغة الجاهزة ، صيغة الرأى المكون مسبقا ، ولا الى مصطلحات التقاليد الراسخة » . اذ بناء على ملكة لعب دور الآخرين بالتقمص من ناحية، وبناء على الامكانية التى يطرحها عنصر الافتراض الفنى، فان «المزيج العام بين دافعنا لأن نجد انعكاسا لأنفسنا فى شخصية ما، ودافعنا للتراجع للحصول على فرصة افضل لرؤية هذه الشخصية من زاوية صحيحة[٣٧] ، هذا المزيج يعطى التضاد المتكافئ المشترك فى كل المسرحيات». فان الدراما عبر هذه الممارسة الجدلية مع الجمهور انما تدخل اطار اللعبة .

ومثل اللعبة التى نجهل قوانينها التى يمكن أن نتفق عليها مسبقا ، فلا يمكن لنا بالتالى أن نلعبها ، تلتقى كذلك بالفن الذى نفتقد حوله اتفاقا مسبقا يتيح لنا فيه ممارسة اللعب/الفن، مثل فن الأوبرا، وهى التى «طالما هاجمها النقاد فى بلاد وعصور مختلفة[٣٨] لأنها ..فن يقوم على تقاليد مصطنعة غريبة لابد للمشاهد أن يتقبلها مقدما ، اذا اراد أن يستمتع بالأوبرا» .

وما يقال عن الأوبرا يقال عن الحركات الطليعية فى الفن عامة ، وفى السينما خاصة ،. والتى تطرح قوانينها الجديدة ، متمردة على التقاليد والمواصفات السائدة ، وطالبة بدء الاتفاق مجددا على ما طرحته توا من قوانين جديدة . من هنا – وعلى سبيل المثال – يقال بالترتيب على ذلك « فعلى الرغم من[٣٩] أن غودار يفلت من أى تصنيف الا أن شيئا لا يستطيع أن يمنع غالبية مشاهديه من اضفاء تصنيف معين على أعماله يجعلهم لا يتقبلون اللعبة – (العقد) بالشكل الأمثل ، وقد يصل هذا الى حد التجاهل ، تجاهل أعماله ، والتأفف من رؤيتها ..»

ان البدء بعملية « اختيار » العمل الفنى أو الأدبى ذاته «يتضمن حتما معرفة قواعد اللعبة مع تقبلها » وهو ما يستطرد فى شرحه أستاذ الأدب المقارن الدكتور تشورانسكو على اعتبار أن « ما يصدق على المؤلف يصدق بالمثل على القارئ ، فالاثنان يقبلان على الفور الأوضاع المقررة سلفا[٤٠] . والقارئ على سبيل المثال يوافق على التخلى عن بعض المعايير الموضوعية ، كمبدأ التماثل ، والحاجة الى المواءمة بين العلامات والأشياء ، هذه المبادئ لم يفكر فيها القارئ تفكيرا حقيقيا ، وهو مع ذلك يطبقها فى حياته بكل بساطة ، ويمكن القول بأنه فى الواقع يجهلها ، ولعل من الأيسر له حين يقرأ أن يتظاهر بأنه يجهلها. وعلى اية حال فانه يسره أن يتظاهر ، لأن ذلك يساعده فى مشروعه : فهو لا يبحث فيما يقرأ عن واقع الأمور ، ولكنه يبحث عن حقيقة الأشياء ، ويتوصل الى هذه الحقيقة العميقة بطرق شتى ، ويقتنع

---

(٣٧) المصدر نفسه – ص ٤٥١
(٣٨) د. سمحة الخولى الأوبرا فى فن القرن العشرين . – ص٧٩
(٣٩) نبيل الدبس: خواطر حول الموجة الفرنسية الجديدة . – ص ٣٥
(٤٠) تشورانسكو (الكسندر) الكلمات السحرية – ص ٤٨ ، ٤٩

برسالة لتكون من تصاوير شاذة شذوذا فاحشا ، وهى محسوسة بطبيعتها ، طبيعة الصور ، ومجردة بسبب العلاقات التى تستثيرها ، وهو يعرف أنه لن يكتشف أشياء أو مفاهيم بحتة ، ولكن صورا ورموزا تنتمى الى عالم مصطنع وملون بألوان قوس قزح) وهو يتعهد بالاستماع باخلاص لكلام لعله لا ينتظر منه سوى حزن أو اثارة ويقبل أن يسىء البعض معاملة اللغة . وأن يقدموا له حديثا مقننا ، يتبين فى الكثير من الأحيان أن حل الغازه عمل شاق وغير محقق ، وعلى ذلك فهو يسلم بأشياء كثيرة ، ويقدم تنازلات لا يشعر بها الا بشىء من الغموض » .

والخلاصة أن ما يعنيه الاقرار بعنصر « الاتفاق المسبق » فى ممارسة نسقى «اللعب/الفن» هو أن ثمة درجة من الوعى المسبق لابد وأنها متوافرة بل ومتواجدة دوما عبر ممارسة أى من النسقين ، والا تحول أى منهما الى ممارسة فعلية لصراع الحياة قد يكون ثمنها فقدان الحياة ذاتها ، فالاتفاق من ناحية انما يعنى ضرورة شرطيته بالقانون الذى يحكم هذا الاتفاق ، والا ما صار اتفاقا ، لأن الاتفاق فى جوهره يعنى تقنين علاقة والاعتراف بها ، كما أن الوعى بهذا الاتفاق يظل شاخصا فيما نسميه « اللاّ ايهامية» فى ممارسة / الفيلم / الفن ، وبما يطرح مساحة واسعة للتلاعب بها ، طالما أنها المساو لوجود الاتفاق/العقد المسبق ، تماما مثل المساحة الواسعة للتلاعب باللايهامى الموجودة فى النص العرفى لهذا الاتفاق المسبق ، وبما لا يمكن انكاره كوجود حتمى للعنصرين معا ، كما لا يمكن معرفة أين ومتى يبدأ أحدهما وينتهى الآخر ، فهما موجودان متلازمان فى دينامية جدلية ، والمبدع وحده هو الذى فى استطاعته أن يتلاعب بدرجة تغليب أيهما على الآخر : الإيهامى مع اللا إيهامى .

الورقة الثانية

نفى الواقـعـيـتـيـة

نفى الواقعيتية أو مازق الواقعيتية فى السينما
اللا إيهام والافتراض الفنى

– يخطئ من يرى إذن بالإيهامية وحدها فى العمل الفنى / الفيلم ، مهما بلغت درجة صناعة هذه الإيهامية وقدرة الاغراق فيها ، وحتى لو كان الدفاع فى ذلك مبنيا على نظرية الافتراض الفنى التى تسمح بهذه الإيهامية .

ويخطئ كذلك من يرى بكسر الإيهام وحده نافيا الإيهامية ، مهما بلغت تقنيات التغريب وكسر الإيهام ، وحتى لوكان الدفاع فى ذلك مبنيا على نظرية الافتراض الفنى التى تسمح بالتلاعب ضد هذه الإيهامية.

يخطئ من يرى بأى من الجانبين وحده ، لأنه أراد أو لم يرد سيكون الجانب الآخر موجودا ، ولا تعدو المسألة كونها فرق فى الدرجة . لهذا فإن «الواقعيتية »(*) هى مصطلحنا الذى نعنى به التصور الموروث والشائع بأن هناك ثمة شيء على الشاشة السينمائية يمكن اعتباره « واقعيا» ..ذلك أن الزعم تنظيرا بالقول أن ثمة « واقعية » و « تامة » ، عبر استخدام الصوت واللون والسينما المجسمة ، انما هو ادعاء يغدو وكأنه « روشتة لا ترتبط بالعلاج »[٤١] ـ بتعبير الناقدين جيرالد ماست ومارشال كوهين – أو هو تصور لتقويض ما حققته تجريبيات فن الفيلم ، بينما يتوجب على هذا الفيلم / الفن أن يستوعب ما تم استنباطه من التطور فى المفاهيم الموروثة عن تجربة الفن عامة ، والتى لم تتوقف عند التوهم بأن ثمة إيهامية واقعية وأنها تامة ، رغم اصرار السينما الهوليودية – وما هو بمنهجها ـ حيث لا تعدو كونها مجرد [٤٢] التجسيد المعاصر للقناعة بتحقيق هذه «الإيهامية » ، وهنا يشرح الباحث الشاب مارتن وولشن – مثل ماست وكوهين وباستعراض التوجهات التنظيرية ـ هذا الموروث الفنى للسينما عامة فى هذا الصدد ، والذى جاءها جماليا من التصور الزيتى « بالمنظور» ، ومن رواية القرن التاسع عشر التى وجدت أروع تعبير عنها فى « إيهامية السينما » (مع التحفظ مؤقتا على «المطلق » فى الاصطلاح هنا) بدءا من الاهتمام بعمق الصورة ومرورا بتطور فن المونتاج فيما لا تعدو وظيفته وغايته أن تكون ادماج المتفرج فى تقمص للشخصيات والتتابع الروائى .

من هنا وبالانتقال الى موضوعية « ضرورة الفن ووظيفته » ، ومن منطلق موقف وفهم محدد لهذه الإيهامية السينمائية – باعتبارها فى التحليل النهائى « أثر على جمهور » – فان الأفلام التى طالما اعتبرت سياسية وأيضا ثورية والتى طالما قوبلت بالتهليل و التصفيق لها على نطاق

---

* اضطررت لصياغة مصطلح « الواقعيتية » للإشارة الى كل منهب نظرى يتصور بأن ثمة « واقعية » فى الفن ، وأما من الناحية اللغوية فقد اقتديت بمحاولات اصطلاحية مماثلة سبقت ذلك مثل « الظواهريتية » ، وحيث بالمثل ايضا نقترح ان يكون تعريب -Narrativ ity بـ « الروائيتية » وليس « الروائية » ، لان الأخيرة لا تفى بالمعنى ، فقد نقول : « احداثا روائية » وشخصيات روائية » فيكون استخدام كلمة « روائية » هنا باعتبارها الصفة التى تنسب الشيء الى عالم الرواية وبنائها .

(٤١) Mast Gerald and Marshall Cohen : Film Theory and Criticism pp .4 , 5

(٤٢) Wal h, Martin : The Brechtian Aspect of Redical Cinema

واسع – مثل فيلمى معركة الجزائر ، وزد – فانها كلها سوف تتسم بذات الأساليب « الإيهامية » التى تدفع بجان لوك جودار(٤٣) وجان مارى ستراوب وآخرين الى انكار امكانية تحقق أى مفعول ايجابى لها .

لذلك فانه حال التعرف على هذه الظاهرة من الاختلافات الحادة حول تقييم الأعمال السينمائية التى يفترض لها دورا ايجابيا ، يمكن فهم حقيقة ما يشير اليه وولش من أنه منذ الرسامين التكعيبيين ، ومنذ آيزنشتين وفيرتوف فى السينما ، ومنذ مايرهولد وبريخت فى المسرح ، قد ظلت الاشكالية الرئيسية (٤٤) لفن راديكالى ممتدة فى البحث عما يجب أن تكون عليه راديكالية الشكل النابعة من المضمون فى العمل الفنى السينمائى ، حيث رؤى أن الفيلم يمكن له فقط أن يكون راديكاليا ، اذا ما كانت بنيته الفنية محطمة للأشكال التقليدية على نفس منوال مضمونها الناقد ـ أو هو من الناحية الاصطلاحية لتوجه محدد : « التدميرى » ـ للايديولوجية السائدة .

وفى ضوء هذه الحقيقة ـ ومثالها الاختلاف حول فعالية ما سمى بالسينما السياسية ـ يمكن فهم الخلاف باعتباره متمحورا حول قضية « الإيهام » ، تلك التى ظلت مركزا للاهتمام ، سواء لدى النقاد أو المبدعين على حد سواء ، حتى أن اتجاهات ومذاهب فنية بأكملها كان يتحدد اتجاهها، هذا بناء على موقفها من قضية « الإيهام » طالما أن الأمر يمس « أثرا على جمهور » وعبر الفن .

لذلك ومن منطلق الرغبة فى تحديد موقف واضح ومحدد – عبر الممارسة الابداعية لفن الفيلم – من حيث نوع هذا الأثر والتأثير ، بالإيهام أو بكسره ، كان الطريق الى المبحث الفيلمى التطبيقى فى تجريبية « الكسر النسبى للإيهام السينمائى » (تبعا للمسمى الاصطلاحى الذى صاغه الباحث خلال هذا المبحث التجريبى الفيلمى).

وينطلق المبحث التجريبى من مبدأ كون الفن ضرورة حيث تنبع وظيفته ، ومن مبدأ كون ضمنية ما يقدمه « عالما افتراضيا » حيث تنبع امكانياته التكنيكية ، ومن ثم تتجسد جدلية « التوظيف الاجتماعى للفن عبر تقنية فنية تستهدف هذا التأثير الوظيفى » ، ومن ثم وبالربط التاريخى للعصر تبرز قناة « التجريبية » أهم أوجه تحقق الفن : ضرورة وتأثيرا وظيفيا .

وبالنظر الى الجانب التوظيفى للفن ، انطلاقا واستنادا على كونه ضرورة ، يتبنى البحث التوجه الايجابى لدور الفن اجتماعيا باعتباره « نقطة للانطلاق وقرونا للاستشعار فى المجتمع» ، فى مقابل أية اتجاهات سلبية مضادة ، حيث الخطورة فى أن هذه « الضرورة » دائما ما تسمح بإمكان تحقق كلا التوجهين . ومن هنا يمكن الاشارة الى المسلمة المبدئية للبحث فى هذا الاطار ، والتى تعنى أن عالم الفيلم/الفن، هو « عالم افتراضى »

و « العالم الافتراضى » ـ اصطلاحيا – هو عالم العمل الفنى فى مقابل « عالم الواقع » ، أى بما يميزه كاملا ، وبما يعبر عن استحالة أن يكون عالم العمل الفنى واقعيا أو معاشا ، الا

---

(٤٣) Ibid ,p 37

(٤٤) Ibid .

فى حدود كونه « صورة مفترضة » للواقع المادى المعاش ، ومن ثم فهو « عالم افتراضى » لا يمكن البحث فيه عن « واقعية » ما مهما بلغت النوايا والقصديات الى ذلك حيث لا تعدو كونها فرضا قسريا .

هذا كما تستتبع السمة الافتراضية لعالم العمل الفنى مبدأ «الافتراض الفنى» لدى تلقيه ، حيث يشير ذلك الى نوع المنطق الذى يتعامل به المتلقى مع عالم العمل الفنى ، تسليما بأنه مجرد عالم «مصنوع» وبالتالى فهو مفترض ، أو هو مفترض وبالتالى فلابد أنه مصنوع.

وبهذا فالافتراض الفنى هو منطق خاص بعلاقة « دال» فنى بـ «المدلول» الواقعى أى أن ما هو « واقع » فعلا فى عالم الجمهور انما هو غير موجود فى العملية الفنية الاعلى مستوى «الاشارة اليه »، والا « واقعى » فى العملية الفنية برمتها الا « ممارسة التواصل (بالفرجة أو الاستماع أو المشاهدة أو... الخ) بين هذا الجمهور وعالم « الاشارات الفنية » المعروضة عليه خلال « اللحظة الفنية (ضمن زمن العرض) وليس بزمن الواقع المعاش خارج هذا العرض.

حيث أيضا من خلال التفسير النفسى « تظل الفكرة فى ذاتها هناك (فى الفن والأدب بلا واقعيتها وإن تراءت لنا واقعية من خلال ما تعانق من أشياء واقعة [٤٥] . ومن هنا كانت (الصورة) دائما غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع ، لأن الصورة الفنية تركيبية عقلية تنتمى فى جوهرها الى عالم الكرة أكثر من انتمائها الى عالم الواقع». أى أنه الافتراض الفنى الذى يخلق ما يمكن تسميته ـ بـ « المنطق الفنى»، ذلك المنطق الذى يمكنه أن يحطم اى منطق عقلانى – صورى أو جدلى – ومع ذلك يتقبله المتفرج وهو فى حالة من الافتراض الفنى ، أى بما يتيح مساحة لمنطق مفترض دائما ، وهى ذات المساحة المتاحة للمبدع ذاته حيث « عنصر الاحتمالية ..انه[٤٦] فى بساطة ما يحملنا على تصديق ما يعرض ، والوثوق فيه ، والاقتناع به ، حتى ولو كان خياليا ويدور فى عالم وراء واقعنا المعاش »، هذا كما لا يدل الاحتمال هنا على معنى رياضى، أو احصائى، أو طبيعى ، وانما يشير [٤٧] ـ بصفة أساسية ـ الى عنصر التصديق أو الممكن الذى يتخلل افتراضات اطار الحياة التى يتخيلها الكاتب، وبهذا المفهوم فإن عالم « العمل الفنى هو الذى يحدد ما هو (محتمل) أو (ممكن) داخل حدوده الخاصة، ونحن لا نفرض عليه المعايير المعرفية للحياة اليومية. ولهذا السبب نستطيع أن (نوافق) على الاسطورة والخيال الطليق ، و نوافق عليهما بالفعل».

من ثم وفى ضوء فهم عالم العمل الفنى باعتباره افتراضيا « يمكن فهم أرسطو بدوره حين يقول [٤٨] : ان الشاعر لو ارتكب خطأ من وجهة النظر الواقعية (لكان واقعا فى الغلط ، ولكن من الممكن تبرير الغلط إذا أمكن عن طريقة بلوغ غاية الفن .فاذا ما أسهمت الغلطة فى (التأثير) الجمالى للعمل (فمن الواجب أن نقبلها)..وعلينا أن نعترف بالاختلافات بين اهتماماتنا المعرفية وبين اهتماماتنا الجمالية » طالما أننا ازاء عالم افتراضى يستتبع بدوره

---

(٤٥) د. عز الدين اسماعيل : التفسير النفسى للأدب – ص ٦٥ ، ٦٦

(٤٦) د. إبراهيم حمادة : طبيعة الدراما . ص ٢٧

(٤٧) ستولنيتز (جيروم) : النقد الفنى ص ٥٠٣

(٤٨) المصدر نفسه : ص ٥٠٠

الافتراض الفنى.

من هنا فالافتراض الفنى هو الوعاء أو المساحة التى تتحرك فيها تقنيات الإيهام وتستند على حقيقتها، مثلما- بالمقابل -أن الافتراض الفنى هو أيضا بمعنى من المعانى ـ ومن بين ما يتردد من مقولات واصطلاحات شتى - هو نوع من (المساحة الفاصلة).« وهى مساحة فاصلة بين المبدع وجماعة [٤٩] المتلقين أن الابداع والتلقى المبدع وبين هذا المبدع وجماعته فى حالاتهم العادية ، انها مساحة فاصلة بين آنين ، آن الممارسة العادية للحياة اليومية بتفاصيلها المعتادة وآن الممارسة الفنية بطقوسها ومفرداتها الخاصة ..ولكن الفصل بين آنين لن يعنى انقطاع تواصل الحياة بين هذين الآنين الا بالموت » اذ مع بقاء التواصل يبقى التفاعل الانسانى مع كل مكون فى محيطه الذى يحياه فى اى من الانين ، آن الممارسة التلقى/ الابداع وآن ممارسة الحياة بحيث إنه ـ الانسان ـ يبقى خلية التراسل بين الآنين رغم تلك المساحة الفاصلة التى لا تفصل الا بين نوعين من الحياة : نوع حياة اللحظة الفنية / التلقى / الافتراض الفنى ، ونوع الحياة اليومية بكل وقائع تعاملاتها بكافة المدركات الحسية التى لا تتوقف عند حاستى السمع والبصر .

وعلى ذلك فسوف يمكن تجاوز أى استنتاج قد يتطرق اليه بعض الفهم بأن ثمة « استقلالية للفن » بناء على نظرية العالم الافتراضى ، فلابد أن ثمة اتهامات سوف توجه الى النظرية تحت زعم انها تعنى انعزالا عن الواقع ، أو أنها تسعى الى ذلك ، فاذا ما بدأ النقاش حول ذلك ، سوف نجد تصورات أخرى مما يلتقى مفهومها مع نظرية العالم الافتراضى فى الفيلم/الفن ، ولكنها تطرح تصورا متوسطيا يبدو وكأنه الدفع لتهمة هذه الانعزالية عن الواقع ، كأن يقال : «إن الواقع الفقير للدال السينمائى باعتباره مجرد اختلاط للظلال بالأضواء - انما يتطلب بالضرورة من كل شئ يرى ويسمع أن يظهر بأكبر صورة حقيقية ممكنة[٥٠] . لكن تنجح السينما كما لم يفعل اى فن آخر فى مزج ودمج المتخيل مع الحقيقى الواقعى » . اذ كما يتم الاستشهاد بكريستيان ميتز : « هنا سر آخر من أسرار السينما ، حيث تدمج واقعية الحركة فى لا واقعية الصورة ، من ثم يتحقق المتخيل أو الخيال الى درجة لم يتم الوصول اليها من قبل »[٥١] وهكذا يؤدى مثل ذلك القول الى العودة لخلط المفهوم ومن ثم ضبابيته التى يتخطاها التحديد الحاسم لمفهوم العالم الافتراضى ، حيث ومن ناحية أخرى ، ربما كان الأقرب الى تحديد موقف نظرية الافتراض الفنى فى هذا الصدد ، هو نظرية سارتر فى (المتخيل) : « فإن الموضوع الجمالى (لا واقعى) من جهة [٥٢] ، ولكنه مع ذلك (شىء) من جهة أخرى» ، ومجرد كونه (شيئا) فإنه فى ذاته عبارة عن تجسد فى حيز الوجود/الواقع ، فهذا الشىء/الفيلم هو شاشة ..شريط صور تتحرك فى آلة عرض ... أضواء متحركة .أصوات

---

(٤٩) د. صلاح الراوى : السيرة الهلالية بين الشفافية والتدوين - ادب ونقد عدد ١٢ ، مايو ٨٥ - ص ١٢٣

(٥٠) Wald Henri : Semiotic Contrasts Between The Theatre and The Cinema , p 124.

(٥١) Metz , Chrisian : Essais Sur la Signification au Cinema , t. II , ed Klincksieck , Paris , 1972 , p . 24 , in 1 Ibid

(٥٢) د. زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر - ص٢٣٤

مصنوعة تسجيلا وعرضا .طريقة فى بناء وتتابع كل ذلك .وقاعة عرض (مكان) تحتوى جماع هذا الشىء وتلقيه من بشر...الخ ...أى أنه شىء فى مكان ، بل ويستغرق زمنا ويتحقق بوجود بشر حقيقيين ، لكنه يبقى شيئا (الفيلم) متسما بما نرفعه الى مستوى الخاصية لتفرده به ضمن منظومة العالم الافتراضى/الفن ، ألا وهى (خاصية الإيهام بخلق الحركة السينمائية) تلك الخاصية التى تعنى أنه رغم رؤيتنا البصرية لحياة متحركة معروضة أمامنا إلا أنه لا شىء يتحرك مما نراه متحركا الا شريط سليلويد به مجموعة من الصور (الثابتة) المتتابعة بسرعة معينة عبر مجموعة من تروس ضمن آلة متحركة ، وهو ما لا نراه ، وانما نرى الخدعة الإيهامية

التى ينتجها ، تلك الخدعة التى صممها الاختراع السينمائى استثمارا للظاهرة الفسيولوجية التى تحدث فى شبكية العين وينتج عنها (بقاء أثر الصورة) أو (الصورة الارتسامية) ومن ثم (استمرار الرؤية) وفقا لتحقيق ميكانيكية معينة هى لب هذا الاختراع اللإيهامى ، حيث لا يكون ما نراه هو الواقع ، وانما هو الإيهام به وفيصل الإيهام هذا ، هو الذى يحتوى جدل كونه (أداة إيهامية / الفيلم والياته) أى هذا الشىء من ناحية ، وكونه ناحية أخرى (الناتج الإيهامى) ، وهى الجدلية التى نستلزم فهمها على هذا النحو ، والا اختلط تطبيقها النظرى لدى أى محاولة لربط مكونات ما هويتها بالواقع ، وبما يؤدى الى استخلاصات أو تصورات خاطئة ، مثلما نعثر على مثال ذلك لدى الفيلسوف المعروف برتراند راسل .

يذهب برتراند راسل بصدد التمثيل والشرح لأحد جوانب فلسفته ، إلى أن يقلب الاية مع التسليم الضمنى فى الوقت ذاته بنفس الحقيقة الفنية التى نسميها « العالم الافتراضى » فرسل يضرب مثالا « وهو الخاص بسقوط رجل من أعلى عمارة فى الشريط السينمائى » [٥٣] ، والذى يمسك بسلك التليغراف فى أثناء سقوطه ، ويقع على الأرض سليما ، فنقول عندئذ أن شيئا واحدا قد نزل من مكان الى اخر بطريقة معينة ، ولكنا نعلم أن حقيقة الأمر تنحصر فى وجود عدد كبير من الصور الفوتوغرافية التى تلاصقت وترابطت على النحو الذى خدعنا ، وأوهمنا بوحدانية الجسم الساقط وطريقة سقوطه » .ويكون هذا المثال بصدد توضيح مقولته : « وهكذا العالم الطبيعى أحداث تترابط عقودا عقودا ، فنتوهمها أشياء تتحرك »[٥٤] ، ولعله بذلك يقلب الآية بما يحدو بالدكتور قاسم لأن يعلق : « أن مصدر الخطأ فى هذا المثال ينحصر فى أن (رسل) يريد أن يجعل السقوط فى شريط السينما مقياسا لسقوط الأجسام فى الخارج ، مع أنه حذرنا من هذا القياس ، ونسأله ما رأيه فى الشخص الذى يسقط من فوق برج لندن أو من أعلى المجمع عندنا ، دون أن تكون هناك حيلة سينمائية تخدعنا؟ هل سيظن (رسل) أن ليس هناك جسم معين ينزل من اعلى البرج أو من المجمع ، الى سطح الأرض؟».

ان العكس بالطبع هو الصحيح ، ولكن ما يهمنا على أية حال اعترافه الضمنى بإيهامية

---

(٥٣) د. محمود محمد قاسم : فى نقد برتراند راسل - ص٨ ، ٩ .

(٥٤) رسل « برتراند » : الفلسفة بنظرة علمية - تلخيص د. زكى نجيب محمود ص ١٠ - فى المصدر نفسه .

الشريط السينمائى ، أى ما يستدعى الافتراض الفنى ، ولكن أيضا وجوب فهمه فى جدليته الحقيقية كما اشرنا اليها ، خاصة فيما يقربنا به سارتر من حيث النظر الى الفيلم (شيئا).

هذا وإن كان تفسيرنا عبر نظرية سارتر فى« المتخيل » ، يمكن أن يضع نظرية الافتراض الفنى أمام ذات التساؤل الذى يمكن توجيهه الى نظرية سارتر (التى يرى البعض أنه اضطر الى دحضها فى كتابه: ما هو الأدب ؟) من حيث : «انه لو كان [٥٥] الموضوع الجمالى مجرد ٠ متخيل) لكان من العسير أن نفهم كيف يمكن لمثل هذا الموضوع اللا واقعى أن يفرض على المتأمل أو المتذوق ضربا من الالتزام ؟» . ولكن ما سوف نطرحه [٥٦] فى « واقعية الأثر » (وليس واقعيتية عالم العمل الفنى) سوف يتجاوز مثل هذا التساؤل ، وذلك عبر رصدنا للمتلقى بكونه خلية التراسل المشترك ما بين هذا الشىء/الفن/الفيلم ، وبين الواقع ، طالما أن عملية التلقى فى ذاتها ، هى عملية ممارسة واقعية لشىء/فيلم أصبح موجودا فى الواقع ، ولو كمجرد شىء ومهما كانت ما هويته كعالم افتراضى/ إيهامى ، وطالما أن هذا المتلقى/خلية التراسل ، هو كائن بشرى يحيا واقع الحياة قبل وبعد ممارسته الواقعية للتلقى ، وبما ينفى الزعم باستقلالية أو انعزالية يمكن تصورها بناء على مفهوم العالم الافتراضى ، بل على العكس فإن التواصل مع من هو « خلية التراسل / المتلقى » لكفيل بطرح مساحة توظيفية عبر ذلك ، اذ ومن هذا المنظور يمكن فهم العمل الفنى كذلك فى ضوء مفهوم « الانعكاس » للواقع ، باعتباره هكذا بالضرورة ، ولكن أيضا باعتباره قابلا للتوظيف من حيث كونه متضحا لنا خارج كونه واقعا ماديا وحياتيا معاشا بالفعل ، مثلما أنه عبر ذلك المفهوم تصدق مقولة النقد التطبيقى على تشيكوف : «اننا نعرف أنه (لا شىء قد حدث)، ولكننا [٥٧] نشعر أن الشىء الكثير قد (قيل)» . وهذا بقدر ما تصدق ذات المقولة على جل الأعمال الفنية العظيمة مهما كانت اتجاهاتها أو مذاهبها ، طالما أنها « الفن ».

---

(٥٥) د. زكريا ابراهيم : المصدر السابق – ص٢٤٠

(٥٦) ينظر هنا « انجاز المصطلحات الخاصة بالكسر النسبى للإيهام السينمائى »

(٥٧) ستيان (ج . ل) : الملهاة السوداء – ص ١٤٠

الورقة الثالثة

حول مصطلحنا عن « اللا إيهامى »
ملحوظة هامشية

ملحوظة هامشية
حول مصطلحنا عن « اللا إيهامى »

بينما جاءت صياغتى لمصطلح « اللا إيهام » بمثابة الجوهر الأساسى لبحثى التجريبى ، شرفنى الأستاذ الدكتور/ احمد عتمان بإثبات رسالتى للماجستير (وموضوعها يدور حول الكسر النسبى للإيهام السينمائى) ضمن قائمة المراجع (ص١٢٨) فى كتابه « قناع البريختية والشيوعية(عام ١٩٩٢) ، ولقد أسعدنى أن يتبنى د. عتمان اصطلاح « اللا إيهام » الذى قمت بصياغته ضمن فصل القرارات الاصطلاحية التى هى خلاصة رسالتى للماجستير(عام ١٩٨٥) ولكنى تمنيت أن يذكر سيادته فى الهوامش نسبة هذا الاصطلاح لى ولخلاصة بحثى ، خاصة ، وقد جعل د. عتمان مسمى « الإيهام واللا إيهام » عنوانا للفصل الوحيد الذى أضافه ختاما لمقالاته المجمعة للنشر فى كتابه المذكور ، وهى المقالات المنشور اخرها عام ١٩٨١ كما يذكر سيادته بنفسه (ص ١٨٧) حيث لم يأت بها من قبل اى ذكر لمصطلح (اللا إيهام) بينما أورده سيادته عنوانا للفصل المضاف لختام كتابه عام ١٩٩٢ .
وقد رأيت ضرورة التنويه لما يكون قد فات سيادته دون أن ينفى ذلك سعادتى بتبنيه لمصطلحنا فى « اللا إيهام » والذى يلتقى ولا شك مع ما يتوقف عنده د. عتمان ، حيث لا ننكر انه اذا ما تطرق الحديث الى « الجديد » فى بحثنا ، فسوف يبرز الاعتراف بالاشارات هنا أو هناك بما يلمس - ويؤكد خطواتنا - بل إن ثمة ما ارتقى الى مستوى البحث الكامل بما وفّر على بحثنا جهدا فى بعض الخطوات مثلما نود أن نشير اليه اشارة خاصة عبر بحث يتميز بأهمية شديدة وهو الذى نشره د. أحمد عتمان[٥٨] بعنوان «قناع البريختية » ، دراسة فى المسرح الملحمى من جذوره الكلاسيكية الى فروعه العصرية « فى مجلة فصول » عام ١٩٨٢ ، حيث نكتشف ثمة التقاء مع فرضياته فى بحث ما أسميناه بالإشكالية البريختية ، وهو ذات ما بدأ بحثه بعنوان « اللغز البريختى » كمقدمة تؤدى الى كثير من الالتقاءات حول ما أسميناه « نقد بريخت » بخصوص موضوع « الاندماج » ومدى « امكانية تحقق كسر الإيهام » خاصة عندما يصل الى مقولة انه « لابد من الابقاء على الوهم اذا كان على المتفرجين أن يظلوا فى أماكنهم متفرجين . ومن ثم فإن المسألة لا تعدو المفاضلة بين نوع من الوهم واخر ، او التفاوت فى الدرجات والنسب » فحيث يركز بحثنا على حقيقة هذا « التفاوت فى الدرجات والنسب » فى موضوع الإيهام ، ونبنى عليه نقده لبريخت ، ومن ثم طرح البديل التجريبى السينمائى ، انما يعترف الباحث ، خاصة باستدعاء حقيقة الاعلان عن هذا التوجه وتجريبيته

---

(٥٨) د. أحمد عتمان : قناع البريختية ، دراسة فى للسرح الملحمى من جذوره الكلاسيكية الى فروعه العصرية - مجلة فصول يونيه ١٩٨٢- ص٦٩

منذ حوالى ربع قرن ، بأن ما بين البحثين تنطبق عليه بحق مقولة ستانسلافسكى « يحدث أن يفكر عديد من الناس فى عدد من المجالات المختلفة حول قضايا الفن على نفس الأسس الطبيعية للابداع وحين يلتقون تأخذهم الدهشة لهذا الطابع المشترك بين افكارهم جميعا»[٥٩].

هذا وإن كانت – بالطبع – ثمة اختلافات منهجية، وبالتالى اختلافات تنظيرية مردها اختلاف الأهداف ، حيث نستهدف بديلا تجريبيا سينمائيا، دون الاكتفاء ببحث الإشكالية (محل الالتقاء) أو مجرد التوفر على وضوح فى فهم بريخيت مثل تدارك الأخطاء الشائعة حول موقف بريخيت من « الاندماج » وما يمت الى ذلك من موضوع تفسير النقاد والمنظرين لأرسطو ، وهى الأخطاء التى وجدنا اختلافا حولها عند الكثيرين .

وأيا ما كان الأمر فاننا آثرنا التنويه فقط ، دون الخوض فى تفاصيل التقاء أو اختلاف بين البحثين ، حيث لا مجال للمقارنة بين ما يكتفى باستهداف موقف نظرى ، وبين ما يهدف الى محاولة تجديد تجريبى تطبيقى تتضمن ايضا موقفا نظريا ، وهو الذى – بالاضافة الى ذلك – يجرى من خلال معادل سينمائى (لا مسرحى) ، وعبر هذا التفارق يتحقق عنصر الجديد فى بحثنا دون اجحاف حق علمى لما قدمه د. عثمان من مساعدة حقه فى الوضوح الذى يستتير به بحثنا و دون أن ينتفى أيضا حقنا فى صياغة مصطلح « اللا إيهام » ونسبته الينا .

---

(٥٩) د. اسامة ابو طالب : ايفانز .المسرح التجريبى من ستانسلافسكى الى اليوم – مجلة فصول ، يونيه١٩٨٢ – ص٢٥٥..

الورقة الرابعة

التلاعبات الحداثية بـ « اللا إيهامي »

والتلاعبات الحداثية بـ « اللا إيهامى » ..مجرد تحجيم للإيهام
(فقط امثلة ...نحو الوضوح والاستخلاص)

إن إقرارنا النظرى بالوجود الحتمى لكل من الإيهامى واللا إيهامى معا فى العمل الفنى / الفيلم (بناء على الاتفاق العرفى المسبق حول العالم الافتراضى) هو اقرار بما هو متحقق فى الفن فعلا ، وفى كل تجاربه واتجاهاته ، لكن المشكلة تبدأ حال أن يكون ثمة تفكير نظرى يرى بأحد الجانبين، وكأنه قد نفى الآخر فى العمل الفنى ، على عكس الحقيقة فى جدل الإيهامى مع اللا إيهامى ، فصناعة الإيهام والتمكن من الاغراق فيه ممكنة ، ولكن بناء على اتفاق هو الذى يعنى أن اللا إيهامى موجود طوال الاستغراق فى الإيهامى .كذلك وبالمقابل، فإن التلاعب باللا إيهامى والتمكن من رفع درجته ممكن ومتحقق ايضا ، بل انه قد غدا سمة تتسم بها اتجاهات وتجارب جمة من أعمال الحداثة فى الفن والأدب ، لذا فما أن يصل البحث الى اقراره لهذه الحقيقة وتسميتها بحتمية اللا إيهامى مع الإيهامى فى الفن / الفيلم ، حتى يتوجب التقاط بعض نماذج أو أمثلة التركيز أو الانتباه أو حتى مجرد الالتفات الى ما يعنى أو يعادل ذات الحقيقة ابداعا أو تنظيرا أو نقدا ، عبر المحاولات الحديثة والمعاصرة التى مستها ، وأيا كان التوجه الذى تنطلق فيه المحاولة أو المثال ، ومهما كانت نتائجه أو استهدافاته، فالمهم هنا هو رصد امكانية التلاعب باللا إيهامى مقابل الإيهامى ، ثم فيما بعد وفى ظل القناعة بايجابية التوظيف الفيلمى ، يمكن تحديد الموقف عبر تطبيقية « البديل التجريبى » المبتغى من هذا البحث فى اجماله والذى يستهدف بدوره موقفا ولا شك ضمن مساحة اشمل وأعم ، خاصة وأن محاولات« التلاعب » بالإيهام السينمائى لصالح ما نسميه « اللا إيهام » وعكسها كذلك قد غدت منذ بدايات وتجارب حركة الموجة الجديدة فى السينما الفرنسية ، أمرا يفرض نفسه بما هو ممكن تجريبيا على نطاق متنام ، وهو ذات النطاق الواسع الذى اتسمت به مجمل حركة الفن والأدب ، وحيث يمكننا استعراض بعض النماذج على سبيل الاشارة ليس الا ، وبما من شأنه أن يتيح للنظرة المتفحصة أن تستكشف الكيفية النظرية التى يتم بها النظر الى توجه التلاعب بـ « اللا إيهامى » ، وفيما اذا كانت النظرة أحادية على عكس جدل الحقيقة ، أم أنها ترى هذا الجدل .

بداية وعلى سبيل المثال / المدخل فى ايجازه ، فإن كليمنت جرينبرج « ليضرب مثلا(٦٠) بالرسم الملون (التصوير) فيقول : (يستخفى الوسيط ـ أى الخامات ـ فى كل من الفن الواقعى واللا إيهامى لأنهما يستخدمان الفن لاخفاء الفن . بعكس «الحداثة » التى تستخدم الفن لجذب الانتباه الى الفن(٦٠أ) فهكذا تم رصد التلاعب بما اسميناه « اللا إيهامى » فى الفن وبما هو امكانية لهذا التلاعب ، بما يعنى الاعتراف به أولا ، وبكونه سمة للحداثة يمكن

---

(٦٠)مختار العطار: الفن والحداثة بين الأمس واليوم – ص١٩٠.

(٦٠أ) Clement Greenberg : Modern Painting _ Art & Literature , No, 4 Spring , 1965 , P . 123

فى ، مختار العطار : المصدر السابق .

الوقوف على نمانجها، تماما مثلما نجد كذلك وفى المجال الأدبى أن « كُتَّاب ما بعد الحداثة يحاولون الغاء المسافة بين النص والعالم بتدمير المقولات الأدبية التقليدية[٦١]. ولذلك يجمعون فى عمل واحد بين أدوات وصيغ متضادة أعنف ما يكون التضاد ، بين المغرق فى الخيال والتفصيلى الواقعى ، ادخال المؤلف وعملية التأليف فى القص وكشف وسائل الكتابة عند استعمالها» . ويعقب ابراهيم فتحى على ذلك مقررا بأن «ليس ذلك من اختراع ما بعد الحداثة، ولكنهم يسيرون فى هذا الطريق على نحو دائم التكرار والإلحاح» . وبما يقودنا به ابراهيم فتحى الى رصد الظاهرة فى نماذج تحققها المبكر ، والتى لا تدخل فى حيز البحث هنا ، ولكن نمونجا واحدا كفيل بأن يؤكد ذلك؛ فمثلا يمكن الالتفات فى هذا الصدد الى الثورة السريالية بعامة والتى قدم منظرها «أندريه بريتون» مع زميله فيليب سوبو كتاب «المجالات المغناطيسية» «وفيه شرح فلسفته فى ايذاء احساس القارئ بالجمال وتعطيل اعجابه بالأشياء، حتى يعتاد على رؤى جديدة للعالم أو طرائق جديدة فى رؤية العالم»[٦٢].

أما ولكى ننتقل الى ماهو اكثر مباشرة فى الاشارة الى ذات ما نسميه « اللا إيهامى » ولكن عبر اصطلاح اخر قد يكون مساويا له ، فإننا نتجه الى نموذج واضح نجده فيما يتحدث جرييه عن موضوع الحضور Presence بقوله : « هناك ميزة رئيسية فى هذا الصوت الذى يسمعه المتفرج ، وفى الصورة التى يراها : تلك الميزة هى الحضور Presence[٦٣] إن قطعات المونتاج وتكرار المشاهد والتناقضات والشخصيات التى سرعان ما تتجمد مثلما يحدث فى صور الهواة. كل هذا يعطى لهذا الحاضر المستمر كل قوته وحيويته». عندما قال ذلك ، كان جرييه بصدد الرد على الانتقادات الموجهة إلى اتجاههم الجديد، والتى استخلصها هو نفسه فى نقاط ثلاث من خلال النقد الموجه إلى ثانى افلامه:

أولاً: افتقاد الممثلين إلى التمثيل «الطبيعى».

ثانياً: استحالة التفريق بوضوح بين ما هو «واقع»، وما هو «عقلى» (ذكريات أو خيالات).

ثالثاً: اتجاه العناصر الحاملة لشحنات عاطفية قوية إلى التحول إلى صور كارت بوستال أشبه بالكليشيهات (السياحية بالنسبة لاستامبول والجنسية بالنسبة للبطلة).

ثم يعقب جرييه بأن « هذه الانتقادات الثلاثة تكوِّن فى مجموعها انتقادا واحدا هو أن بناء الفيلم لا يعطى الثقة للحقيقة الموضوعية للاشياء » ومن هنا كان حديث جرييه عن عنصر «الحضور» فى السينما: باعتباره إمكانية لهذا الفن ، ليرد بها على انتقادات النقاد فى هذا المجال ، إذ يحاول جرييه أن يستخلص عملية تنظيرية تبرز الأسلوب مستندا إلى ضرورة استغلال هذه الميزة.. وهو السبب الذى يشدنا إلى مناقشته ؛ حيث يدخل فى إطار موضوعنا عن «الإيهام» ، ذلك أن جرييه يلتقط فى هذا الصدد ظواهر صحيحة تلتقى مع ذات ما نتوصل إليه، فمحاولته التجريبية هنا فى مجال تخطى إيهام المتفرج بواقع وحقيقة أن ما يعرض عليه

---

(٦١) ابراهيم فتحى : ما بعد الحداثة / دافيد لودج – ص٢٨.

(٦٢) جلال العشرى : اندريه بريتون او ثورة السريالى – ص٥٨

(٦٣) جرييه (الان روب): نحو رواية جديدة –ص ١٣٢

ما هو إلا قلق غير واع بمسألة « حضور الوعي» لدى المتفرج بأنه حيال عمل فني معروض وليس واقع.. أي أن ثمة اتفاقاً بيننا وبين جرييه حول ما اسماه هو « الحضور » .. حيث يرد جرييه على انتقادات النقاد بتحديد الملحوظتين التاليتين:

أولاً: (٦٤) استامبول مدينة حقيقية ، وهي التي نراها بين الحين والآخر أثناء العرض ، نفس الشيء بالنسبة للبطلة فهي مجسدة في امرأة حقيقية .

ثانيًا: إن كل ما يخص الحكاية كذب، فلا الممثل ولا الممثلة قد ماتا أثناء إخراج الفيلم ولا الكلب أيضًا.

كذلك وبهدف التحليل لأعمال بيكيت المسرحية ، وانطلاقا من قول هيدجر: « ظرف الإنسان هو أن يكون هنا» . يستطرد مصطفى إبراهيم تحليله :« فإذا ما نظرنا إلى المسرح وجدنا أنه من أول الوسائل التي تستطيع أن تمثل هذا الموقف وبطريقة طبيعية(٦٥)، فأول شرط للشخصية المسرحية هو أن تكون حاضرة على خشبة المسرح ، إذن فصفتها الأولى أنها هنا (حاضرة) . ومن ثم « وعلى هذا فشخصيات بيكيت في (في انتظار جودو) لا تعيش إلا حقيقة واحدة هي: أنها حاضرة على خشبة المسرح، وما عدا هذا فهو العدم »(٦٦) . أي أن الحضور/الموضوع ، فهو الذي تحول هنا من كونه طبيعة للمسرح إلى كونه كذلك موضوعا لهذا المسرح ذاته ، بل « وهكذا .. نجد دائما ذلك الموضوع الجوهوي (لدى بيكيت) أعني موضوع (الحضور) ، إن كل شيء كائن هنا(٦٧) أما ما هو خارج المسرح فهو العدم واللا وجود »، وذلك طبعا بصرف النظر عن التوجه في توظيف أو فهم عملية التلاعب بالحضور / اللاإيهام.

أما عندما يمس جرييه موضوع ما يسمى بالواقعية في عالم العمل الفني وعلاقة المتفرج بها فإنه يذكر : « أن ما يحير المتفرج . هذا المتفرج المقيد إلى الواقعية ، هو أننا لا نحاول هنا أن نجعله يصدق شيئا(٦٨)، بل أكاد أقول إننا نحاول أن نجعله لا يصدق شيئا مما يدور أمامه ، إن (الحقيقي) و(الكاذب) ومشكلة إيهام المتفرج بصدق هذا أو ذاك ، هذا كله أصبح موضوع كل عمل حديث. إن هذا العمل بدلا من أن يدَّعى انه قطعة من الواقع يتطور وينمو أمام المتفرج على اعتبار أنه خواطر عن هذا الواقع (والقليل من الواقع كما تشاءون) إن العمل لا يحاول أن يخفي طابعه الكاذب بالضرورة عندما يقدم نفسه على انه (قصة مُعاشة)».

وهذا هو ما يقودنا إلى إبداعات التلاعب بما هو لا إيهامي مقابل الإيهامي ، وبأيٍّ من المسميات مثل « كسر الإيهام ». أما وأن « هذا كله أصبح موضوع كل عمل حديث »، لذا نؤثر الاكتفاء بمرجع واحد نقتطف منه الإشارات المتناثرة – ولو مطولا – على سبيل التعريف ليس إلا ، وفي هذا الصدد نلجأ إلى المرجع الهام «المأساة السوداء» لمؤلفه ج.ل ستيان ؛ حيث عنده

---

(٦٤) المصدر نفسه – ص ١٣٢

(٦٥) مصطفى إبراهيم : لا احد ينتظر جودو .– ص ٥٢ ، ٥٣

(٦٦) المصدر نفسه –ص ٥٤.

(٦٧)المصدر نفسه –ص٥٦.

(٦٨)جرييه (الان روب) بمصدر سابق –ص١٣٢

نجد الدراما الحديثة والمعاصرة وقد باتت أكثر تلاعبا بما سوف نؤكد على اعتباره حتما جدليا فيما بين الإيهامى واللا إيهامى فى العروض الفنية التمثيلية ، فبات « هناك مجال للتنويع فى اللهجة واللون فى معظم المسرحيات[٦٩]. ومن طرف آخر ، تنجز فورا القفزات فى المصطلحات ، والتنقلات من أحد (مستويات الواقع) إلى مستوى آخر حين يكـون المؤلـف قـد تبنـى -بجرأة- مصطلحا مصطنعا للتمثيل . وقد يختلف دافعه لفعل ذلك اختلاف دافع اليوت فى (جريمة فى الكاتدرائية) ودافع بريخت فى (دائرة الحوار القوقازية) ». ففى كليهما ثمة كسرللإيهام وإن اختلف الدافع كما يؤكد عليه ستيان « ففى الأولى[٧٠] .. الكليشيهات العامية التى يستعملها الفرسان حين يلتفتون إلى الجمهور ليخاطبوه مباشرة.. وربما لم تكن طريقة بريخت فى رواية حكاية مختلفة فى نوعيتها ، ولكن لدى برخت تستمر الطرقات والضربات الصغيرة طوال المسرحية إلى أن نصاب بارتجاج عام ». كذلك فان شو يهدف « إلى نغمة طاغية توجه الاتهام إلى الجمهور[٧١] . إنه لا يسمح لنا بأية رومانسية أو أية مأساة؛ فوسيلته المفضلة للتحكم بعمليات تفكيرنا وتجاوباتنا هى (عزل) خشبة المسرح عن الصالة بواسطة مفاجأة ما فى لهجة المسرحية ».

«إن شو يجد متعة إيرلندية فى رفضه أن يمنحنا الراحة »[٧٢] . وحول سنج «لا يجب أن ننسى أن نوع الملهاة الخاصة به كتب بنفس غرض إقلاق جماهيره مثلما كان هدف شو فى سياق اجتماعى مختلف »[٧٣]. مثلما « يقسم اوكيس خشبة مسرحه.. ليرينا الأحداث العظيمة من خلال نافذة الحانة ، مثل مسرحية داخل مسرحية ، أو قوس داخل قوس ؛ ليضع بذلك مسافة تفصل جمهوره وتقسمه»[٧٤].

وأما عند بيراندلو فيبرز «ذعرنا المحتوم حين نكتشف أننا لا نعرف اين ينتهى الواقع ويبدأ الخيال[٧٥] . وأننا فى النهاية ندفن بين أوهامنا التى كدسناها بحرص ، عارين ووحيدين كليا ». بل ويذهب ستيان إلى أنه « لا يمكن التكهن بالتأثير الذى سيحدثه جنييه ، فمن المحتمل تماما أن يكون أعظم من تأثير بريخت[٧٦]. إن فكرته ، فكرة مسرح التصنع الصريح ، قابلة لامتدادات لا حصر لها ».. وأنه لمن الخطأ أن نفترض أن محاولات تشيكوف لتقسيم جمهوره على نفسه تختلف حقا عن محاولات أوزبورن لوضعنا فى حالة من الوعى »[٧٧].

هذا وعبر الاسترسال مع ستيان فلسوف « يصر الكاتب المسرحى الحديث الجيد[٧٨] –

---

(٦٩) ستيان (ج.ل): الملهاة السوداء .- ص ٢٠٨.
(٧٠) المصدر نفسه.
(٧١) المصدر نفسه. – ص ٢٢٣.
(٧٢)المصدر نفسه. -ص ٢٢٩.
(٧٣)المصدر نفسه . -ص ٢٣٥ .
(٧٤) المصدر نفسه .-ص ٢٣٨.
(٧٥) المصدر نفسه .- ص ٢٥١.
(٧٦) المصدر نفسه.-ص ٤٢٧.
(٧٧)المصدر نفسه .- ص ١٢٣.
(٧٨) المصدر نفسه.- ص ٤٥٦ ، ٤٥٧.

بواسطة وضعه بصورة منعشة الوهم والتقليد فى المسرح موضع التساؤل - أن نبقى بعيدين رغم كوننا متورطين . ولا يمكن أن يكون هناك أى إحساس مطمئن بـ (الانتماء إلى جانب ما). فى التجربة التى يقدمها مسرحه. ولا يمكن أن يكون هناك أى استرخاء فى مسرحية تبرئنا بواسطة الضحكة فى لحظة من اللحظات ثم تديننا فى اللحظة التالية . ولوضعنا فى هذا الموضع التعيس، سينهمك الكاتب فى قياس وتوسيع وتقليص تلك الفجوة ، الهامة بين عالم ممثليه وعالم جمهوره ، بين الفن والحياة.. إن عليه مزج قدر كافٍ من الواقع للحفاظ على تصديقنا بقدر كافٍ من عالم اللا واقع لجعلنا نتقبل الم الآخرين . وعن نقطة التوازى ، نشعر نحن أنفسنا بالألم ، وتصبح المسرحية ذات معنى ». ولعل هذا ما يدفع ستيان للإقرار بتوصيف (الملهاة السوداء) كسمة حديثة ، إذ بناء عليه « فلا تجرد الملهاة متاح لنا ، ولا عطف المأساة»[٧٩].

وعلى وجه الإجمال ، فإن ستيان يحلل و يقرر « أننا لا نتعامل الآن مع مآسٍ ، ولا مع ملاه ، ولا بالتاكيد مع (المأساة - الملهاة) التى يصعب تحديدها »[٨٠]. ها هنا تزدهر - ماذا ؟ - مسرحيات (المزاج النفسى).

وليست هذه بالضرورة مسرحيات تتطلب جوا خاصا ، ولكنها مسرحيات تحاول التحكم فى متفرجى العصور الحديثة المتباينين إلى حد كبير؛ وذلك بمشاكسة العقل والعاطفة بهذا الشكل وذاك ، وجعل احدهما يخدع ويشجع ويناقض الآخر».

والملهاة السوداء سمة فنية لعصر ، ولكنها قائمة على ذات الحقيقة الجدلية بين الإيهامى واللا إيهامى « فما يوجد لدى جماهير المتفرجين هو درجات من التيقظ فقط[٨١] ، اما أن يوقظ المتفرج أولا ، والانتقال بين الملهاة وعناصر الرثاء ، والتوازن الدقيق بينهما ، هما إحدى الطرق لمباغتته واجباره على البقاء مستيقظا». « فالكاتب المسرحى الحديث - الذى هو نفسه يشعر بالقلق - عازم على إقلاق المتفرج[٨٢] ، وأقرب وسيلة إلى متناوله كانت جمع الضحك والدموع معا بلا رحمة ».

-« ولقد غدا الخطاب المباشر المنطلق الموجه للجمهور مألوفا[٨٣] اكثر واكثر فى المسرح الحديث . بل وفى التليفزيون وفى السينما».

وهكذا كان يمكن أن تسترسل الأمثلة والنماذج، وكيفيات التعرض النظرى لتلاعبات كل منها بما نراه «اللا إيهامى» فى مواجهة «الإيهامى» فى ذات العمل الواحد ، بل ويبرز أمامنا النموذج الاكثر وضوحا وحدة فى هذه القضية ، الا وهو نموذج «البريختية» ومنحاها المعروف فى «التغريب» و «كسر الإيهام» والذى ندخره مؤقتا ، على سبيل استهدافه والتركيز

---

(٧٩)المصدر نفسه.
(٨٠) المصدر نفسه . ص ٩٢.
(٨١) المصدر نفسه ص ٤٨٩.
(٨٢) المصدر نفسه ص ٥٠٤.
(٨٣) المصدر نفسه ص ٢٨٨.

عليه بخاصة ، فيما بعد ، حيث لا يعدو ما نطرحه هنا مجرد أمثلة تساعد فى الوضوح ، أى أنها فقط للتمهيد فيما يساعد على وضوح الانتقاد الذى يمكن به النظر إلى أحادية المنحى البريختى فى « كسر الإيهام» وبما من شأنه طرح « بديل تجريبى سينمائى» ، يتجاوز تلك الانتقادة ، ويستند على المنطلق الصحيح والحقيقى ، القائم على حتمية الإيهامى مع اللا إيهامى معا فى جدليتهما بالعمل الفنى / الفيلم ، إذ ما نخلص إليه من حقيقة: إن الفن عالم افتراضى هو أن «اللا إيهام» عنصر متحقق فى كل الأعمال الفنية وأنه إذا ما وجدت قصدية لتحقيق كسر أكبر للإيهام ، فإنها لا تعدو كونها فرقا فى الدرجة اللا إيهامية والتى سرعان – هذه الدرجة مهما ارتفعت– ما تعود فى إطار الافتراض الفنى لدى المتفرج لتصبح مرة أخرى عالما افتراضيا مقبولا بذاته ويظل مستمرا يحمل ذات التناقض بين كونه «إيهاما بواقع ما» وبين تقبله على كونه هكذا عبر درجة الوعى لدى المتفرج بأنه حيال مجرد عمل فنى.

أما «اللا» فى هذه الصياغة الاصطلاحية هنا فلا تفيد معنى النفى بقدر ما تفيد معنى التجاوز ، طالما أن الإيهام ذاته قائم وموجود ، أى ليس منفيا ولكنه كذلك ليس بالمطلق وحده ، ومن ثم فالصياغة الاصطلاحية هنا هى بمثابة اعتراف ضمنى بالإيهام ،ولكن عبر الحديث عما هو موجود به وخلاله كذلك الا وهو «اللا إيهام».

وعليه ، فمهما تعددت المداخل والزوايا أو مناهج النظر ، فإن التحليل أو التفسير سرعان ما ينتهى إلى الإقرار ضمنيا بالحالة الحقيقية : الافتراض الفنى بعالم افتراضى جدليته قائمة أبدا فيما بين الإيهامى واللا إيهامى ، فعلى سبيل المثال الواضح ما يقول به ر.ك اليوت من أن ثمة تجربة لعاطفة «من خلال افتراض خيالى » فإذا به بعد هذا المسمى المباشر ، يؤكد – ولكن ضمنيا – ذات جدلية التراوح ما بين الإيهامى واللا إيهامى فى تلك التجربة الافتراضية حتى وإن لم يذكرهما ، فهو على الأقل يستشعرهما فيحدد ديناميتهما عبر « نظرية التعبير» التى هو بصدد شرحها إذ تعنى – فى القصيدة الغنائية – مثلا – «أن تقوم (أنا) الشخص المتحدث بدعوة القارئ : لوضع نفسه خياليا فى نقطة تعامل الشاعر مع الموقف المعطى فى القصيدة[٨٤]. والشاعر -كصانع للقصيدة-- قد يستعمل اساليب، بلاغته تقف حائلا دون هذا التواصل، ولكن فى حالات كثيرة يكون القارئ قادرا آجلا إن لم يكن عاجلا على تبنى (أنا) القصيدة وعلى استثمار نفسه خياليا فى موقف الشاعر وأن يجرب تعبير الشاعر وعاطفته المعبر عنها عن موقع الذات المعربة بدلا من موقع الشخص الذى يسمع ويفهم التعبير من الخارج». أى أن ر.ك اليوت ، ورغم عدم استخدامه لمصطلح الديالكتيك فى مقاله ، فهو إنما يفسر تفسيرا ديالكتيكيا للحالة التى يخلقها عنصر «الافتراض الفنى المسبق» وما تسمح به من دينامية الإيهام واللا إيهام ، ولذلك يأتى اعترافه – ر.ك . اليوت – فى مباشرة وبساطة بالبديهة التى قد ترصدها أى عملية تفكير بسيطة ، انه «كما

---

(٨٤) اليوت (ر.ك) : النظرية الجمالية وتجريب الفن .-ص ٥٩

أدرك لونجينوس[85] قد تكون التجربة حيوية إلى الحد الذى يبدو فيه القارئ فى موقف الشاعر تماما ، وعندما يعود إلى نفسه يشعر كأنه يستيقظ من حلم. ومع ذلك فكقاعدة عامة ، يعى القارئ قدرته على التخلى عن الموقف الخيالى وكسر تواصله مع الشاعر مباشرة وبدون عناء».

أى أن ما لم يشر إليه ر.ك اليوت ، ولكنه جاء تضمينا فى تحليله ، هو أن جدلية العلاقة بين العمل الفنى وجمهوره تتلخص فى كون العمل الفنى «إيهاما ولا إيهاما فى ذات الوقت» وحيث إنها – هذه الحقيقة – ضمن مبدأ الثابت الوحيد فى «ماهوية الفن» لذلك فهى جدلية دائمة التحقق على هذا النحو مهما تغيرت الاتجاهات أو المدارس والأشكال والتجارب الفنية ، ومن ثم– مرة أخرى– فهو فقط فرق الدرجة بين « إيهامية ولا إيهامية ».

من ثم فكون «الفن عالم افتراضى» إنما يعنى استحالة تحققه كواقع مُعاش / مُمارس ، لذا فإن استهداف «الواقعى» لا يتم إلا فى ميدان «الواقع» ذاته ، وحيث لا صلة فعلية للعمل الفنى به إلا من حيث الأثر الذى يمكن تحقيقه فى الملتقى الذى هو خلية التراسل بين هذا الكيان الفنى وبين الواقع المعاش ، اى أن الممكن الوحيد هو ذلك «الأثر» ومنتهى الآمال هو ان يكون «أثرا واقعيا» يربط هذا الإنسان المتلقى بواقعه رباطا واعيا .. أى أن يسلحه بفهم واقعى ، وهو ما عنيناه بمفهوم «واقعية الأثر».

---

(٨٥) المصدر نفسه –ص ٦٠.

الورقة الخامسة

الفن ضرورة وعالم افتراضى

جدلية التجديد/ فى مقابل الثابت الوحيد
كون الفن ضرورة وعالما افتراضيا

إذن فإزاء التعرض لتجدد أو تجديد فى الفن /الفيلم ، يبرز لنا جدليا مبدأ «الثابت» (مقابل المتجدد) فى هذا الفن ؛ حيث الثابت الوحيد فى ماهويته هو كون «الفن ضرورة وعالما افتراضيا» ، وبما يعنى بالتالى – من حيث هو ضرورة – ثمة دور وظيفى للفن ، فالمعنى الحقيقى لهذه الضرورة ، أنه – أى الفن – موجود من أجل «وبسبب» ، «وظيفة ضرورية» حيث لا يمكن النظر إلى الفن – بمفهومه الانطلاقى والمتجدد – بمعزل عن محيطه التاريخى، طالما أنه – الفن – دائما وأبدا بمثابة الشرر والوقود لشعلة التطور الحضارى أى انه صورته ومحتواه فى آن واحد بل إنه – بالتالى – هو معيار هذا التطور وأداته ومتعة البشرية فى تحققه ، ومن ثم فإذا ما افتقد الفن حيويته الوظيفية هذه ، كان الأفول الحضارى ، ذلك.. ان الحضارة تسقط[٨٦] حين تفقد الهدف وحين تعجزعن قيادة البشرية فى طريق التطور .. (كما أن).. التطور هو ان تكشف البشرية معنى جديدا للحياة ، وفهما جديدا للعالم أن تحتفظ البشرية بفضولها وطموحها للتغلب على غموض الكون ، وحين تخبو جذوة الفضول فى قلب الحضارة تدق أجراس موتها مهما يكن نصيبها من التقدم المادى». وتلك هى ذات الحيوية الوظيفية للفن حيال غموض الكون «و اكتشاف المعنى الجديد للحياة تلبية للفضول ، أى وظيفته الانطلاقية التى تمنحه – الفن– سمة الصورة والمحتوى لواقع التطور الحضارى.

أما بصدد التصور باحتمالات أو إمكانية تغير الدورالوظيفى للفن ، خاصة مع تغير الظروف التاريخية ، فهو ما يمكن استقصاء الحسم له، فى ضوء قضية الفن والثورة، باعتبارها القضية الأكثر مباشرة وحسما

فى موضوع التغير التاريخى. وفى هذا الإطار ، عندما قرر دافيدوف فى مقدمة كتابه «الثورة والفن فى القرن العشرين» أن يقوم بدراسة[٨٧] تفصيلية لأولئك الذين غيروا من الدور الاجتماعى للفن ، ومن ثم فقد خلقوا فنا جديدا غدا بمثابة استجابة واعية لمتطلبات الثورة ، إنما اتخذ قراره هذا (وتبعا لمقدمته ايضا) بناء على ما اصطلح عليه بالوجه السوسيولوجى – الجمالى للعلاقة بين الفن والثورة[٨٨] ، ذلك الوجه الذى يتطلب فحصا دقيقا لكيفية تأثير التغيرات فى وظيفة الفن الاجتماعى وشكله ودوره الحضارى ، وبنائه ، ومادته ، وما إلى ذلك ، وفى نفس الوقت كيفية تأثير هذه الأفكار فى التحولات التى جرت فى الفن بتأثير من الثورة. وهنا يظهر كل ما كان يريد الوصول إليه «إذ انه بالضبط عند مثل نقاط التحول هذه فى

---

(٨٦) أحمد عباس صالح: مقدمة ، مجلة الكاتب – سبتمبر ١٩٦٤

(٨٧) دافيدوف (يورى) الثورة والفن فى القرن العشرين –ص٧.

(٨٨) المصدر نفسه –ص٦.

تاريخ الفن[٨٩] ، عندما نكتشف المبادئ المرشدة فى تشكلها، فسيكون فى مقدورنا أن نميز بأكبر قدر من الوضوح الدور الحقيقى للفنان فى تطوير هذه المبادئ المرشدة ، وفى التغيرات فى وظيفتها الاجتماعية، وفى علاقتها بمجالات الوعى الاجتماعى الأخرى ، وفى أنماطها الجمالية». ومهما تكن تلك الاستخلاصات التى انصبت على قضية الثورة فى تغيير الدور الوظيفى للفن ، فإن مانلتقطه فيما هو اكثر شمولية حول شتى حقب التاريخ ، هو أن الوظيفة تتغير، ولكنها تظل «وظيفة» و «ضرورة» ذلك أن للفن دائما دوره ، وإن غيرت العصور من توجهاته وبنائياته وأشكاله أى إنه باق بما هو ضرورة مهما تباينت صور إبداعه ، وبالتالى فهو ثابت من حيث هو ضرورة ، ورغم سمته التجددية النابعة من كونه الصورة والمحتوى للتطور الحضارى. «والضرورة[٩٠] : مشتقة من الضرر ، هوالنازل مما لا مدفع له».

هذا إلا أن سمة الضرورة هذه ، لا تعنى وحدها ذلك «الثابت» فى كينونة الفن أو ماهويته ، بل هناك أيضا طبيعة عالمه الخاص من حيث كونه عالما افتراضيا دائما وأبدا:

ومن ثم ففى ضرورته الوظيفية هذه يكمن الشق الأول من «الثابت» فى ماهوية الفن ، أما الشق الثانى فهو كون أى عمل ابداعى فى هذا الفن لا يعدو كونه «عالما افتراضيا» مهما بلغت التصورات أو حتى الامانى النظرية بإسباغ واقعية ماعليه ، أى بما يحدد السمات الثابتة لطبيعة الفن كعالم افتراضى ، جنبا إلى جنب مع الحقيقة الثابتة لوجود الفن كضرورة ، ومن ثم فهما–السمة والحقيقة –اللتان تشكلان مبدأ «الثابت» الوحيد فى الفن / فى مقابل تجدده.

---

(٨٩) المصدر نفسه –ص٧.

(٩٠) الجرجانى (السيد الشريف): التعريفات . مادة الضرورة . ص ٧٨.

الورقة السادسة

خصوصية فى التصدى سينمائياً لبريخت

تاكيد اللا إيهامى ،وليس كسر الإيهام
خصوصية فى التصدى:
ليس بالنظرية البريختية لكن ببديل يتجاوز البريختية

إن حتمية وجود كل من الإيهامى واللا إيهامى معا فى العمل الفنى /الفيلم الواحد– وفى اى عمل فنى– هى ما تجعلنا لا نتوقف عند مجرد نفى (الواقعيتية) وحدها (واقعيتية الزعم بالإيهام التام)، بل كذلك نتجه أيضا لنفى الزعم المقابل بكسر الإيهام الذى يفترض بدوره – قسرا– أن الإيهام يمكن إلغاؤه بكسره، وهو الاتجاه الذى ارتبط باسم برتولد بريخت تنظيرا وتطبيقا وتجريبا .وهنا يلزم التوقف طالما أن التعرض لموضوع مبحث تجريبى ينطلق – ورغم كونه مجرد انطلاق–من التجربة البريختية ، لمن شأنه أن يثير إشكالية رفض التعامل فنيا مع بريخت من الأساس. هذا وإن كان المنشأ الاصلى لإثارة هذه الإشكالية ، هو أنها كانت تدور ضمن ما تعتمل به الساحة الثقافية فى مصر والوطن العربى من صراعات فكرية فى إطار مسميات عديدة من مثل: الهوية ، والأصالة ، والمعاصرة ، والتحديث ، والأصولية.. الخ ، بحيث يصبح المبحث ومحاولته إجمالا محل استشكال ، باعتبار المنطلق البريختى هو فى ذاته تجربة «غربية» من وجهة نظر بعض المواقف ، وباعتباره – أى بريخت – تجربة « باتت متخلفة » من وجهة بعض النظرات الفنية ، وما إلى ذلك من مواقف يلزم التعرض لها بالتوضيح وتحديد المواقف. ولعله من الواضح أن ضرورة الالتفات إلى هذا الجانب الإشكالى تنبع من كون المستهدف من المبحث الفيلمى التطبيقى هو إنجاز يسهم بدوره فى الساحة التجريبية لسينما مصرية وعربية جديدة، أى بما لا يفصل التجربة عما هو مستهدف وما يعتمل فى الساحة الثقافية بعمومها. وهذا بالإضافة إلى ما تستلزمه محاولةالانطلاق من بريخت نفسه من إشكالية خاصة بدراسة وبحث تجربته هو ذاتها.

وتماما كما يرى جون جاسنر، أنه «من بين كل[٩١] الاتجاهات المسرحية الحديثة فى الأزمنة الراهنة، فإن أعظمها جذبا للاهتمام فى المجالات الثقافية ـ الأكاديمية منها وغير الأكاديمية – هو المسرح الملحمى » . ومن ناحية أخرى يشير فريدريك أوين ـ كأحد أهم شراح بريخت ـ بقوله :« لقد رحل برتولد بريخت عن عالمنا فى العام [٩١م] ١٩٥٦ .ومع هذا ، ها هو حاضر اليوم فى العالم ، بأكثر مما كان وهو حى.. فمسرحياته تشغل مكانة هامة فى (الخزان) المسرحى لمئات المسارح فى العالم ، من طوكيو إلى ميلانو، ومن سان فرانسيسكو إلى موسكو. و هو فى البلدان الناطقة بالألمانية (شرقا وغربا) يأتى مباشرة بعد شكسبير وجوته وشيللر ، وهذا إذا أخذنا كمعيار لنا عدد المرات التى يقدم فيها، وتبلغ أكثر من الف مرة فى الموسم الواحد». وهكذا ومن نفس منطلق الحماس ورصد الحقائق يأتى قول عالم الجمال

-Gassner John : Directions in Modern Theatre and Drama p.278.(٩١)

(٩١م) اوين (فردريك): بريخت .. ص٤١٩.

ديمتشتز : «فى يومنا هذا تلعب الأفكار الجمالية والتجارب الفنية[٩٢] لبرتولد بريشت دورا ليس بالقليل . إن الفنان برتولد بريشت لم يكن فقط شاعرا ورجل دراما ومؤلف نثر ومخرجا ومؤسسا لأفضل مسرح معاصر، إنما كان أيضا رجل نظرية بحث فى القضايا العامة لعلم الجمال كما بحث فى القضايا الخاصة لعلم جمال المسرح والدراما».

إن الشمولية التى احتوتها النظرية البريختية فى مجال الفن ، إنما تطرح أرضية ثرية ؛ لبحث إمكانية تحققها جماليا وتطبيقيا، ولكن على المستوى «التجريبى» فى مجالات فنية أخرى غير المسرح الذى هو اهتمام بريخت. الأمرالذى يحدو بالكاتب المسرحى السويسرى الشهير ماكس فريش (صديق بريخت) أن « .. يتساءل عما إذا لم يكن بالإمكان تطبيق[٩٣] مبدأ التغريب (البريختى) على الرواية كذلك»- بل وما أكثر من أطلقوا هذا التساؤل ذاته حول السينما ، وعديدة هى التوجهات التجريبية التى حاولت ذلك عبرتطبيقات فن الفيلم وجمالياته، حيث يبقى – وحتى الآن – أن المهم هو ذلك الجانب التجريبى فى محاولة البحث والتطبيق فى هذا الصدد، أى ذات ما يقدم عليه المبحث الفيلمى التجريبى موضوع إشكالية هذا البحث.

ولكن إذا كانت المسألة التجريبية – موضوع المبحث الفيلمى – تستهدف إسهامة تجديدية فى حركة السينما المصرية والعربية، يتحتم التساؤل : ولكن لماذا التجديد عبر النظرية البريختية على وجه الخصوص؟

وبداية يلزم تصحيح التساؤل بأنه عن التجديد، لاعبر «النظرية البريختية» ، بل عبر «قضية بريختية» طالما أن الأمرلا يتوقف عن الالتزام ببريخت ، بل إنه الاختلاف معه مثلما هو الاتفاق، أى أنه «إشكالية» يمثل بحثها الطريق إلى الجديد التجريبى : الكسر النسبى للإيهام - السينمائى ، وهو المستهدف من المبحث الفيلمى الأساسى. ومع ذلك فهى إشكالية بريختية، أى أن بريخت – ونظريته – يبقى محور البحث عن التجديد ومن ثم يلزم الإجابة على نفس السؤال: لماذا التجديد عبر بريخت ـ ونظريته ـ على وجه التخصيص؟..

ولكى نتعرض للإجابة لابد من إشارة التأكيد والتوضيح أولا- كما أسلفنا – أن المبحث إذا كان يرتبط فى مادته بالنظرية البريختية، فهو إنما مجرد ارتباط «الانطلاق منها وليس الالتزام بها»، فحتى لو أن البحث انتهى إلى تقويض النظرية من أساسها، فإنه سيظل كذلك قد انطلق منها، ليتخطاها دون أن ينفيها لا تاريخيا ، ولا باعتبار أن نهايتها هى ذات خطوة البداية للانطلاق التجريبى لهذا البحث، وجل ما تلزم الإشارة إليه أن البحث لا يلتزم بالدفاع عن النظرية البريختية، وإنما يلتزم بالدفاع عن منطلق محاولتها الثورية المتمردة على الدراما الأرسطية من خلال فهم محدد لوظيفة الفن ، وهو المنعطف التجريبى الذى أعطى للمحاولة البريختية تاريخيتها التى لا يمكن إنكارها بحال من الأحوال ، حتى ولو انتهى تقييمها باعتبارها- كانت- مجرد محاولة.. ومن ثم وبالمقابل، فإن السؤال : لماذا بريخت ؟- إنما ينصب عليه باعتباره محاولة دون شرطية الالتزام بها، ولكن البريختية تظل ضرورة للانطلاق

---

(٩٢) ديمشيتز (ا.) بريشت وعلم الجمال.. وفن السينما – ص ١٨٣ .

(٩٣) اوين (فردريك) : مصدر سابق ص٣٥٦.

منها تجريبيا من حيث قناعة كاملة بذات منطلقها الذى منحها تاريخيتها .. ألا وهو هدفها التوظيفى للفن باعتباره داعية تغيير ، فى مقابل دراما التطهير الأرسطية باعتبارها اداة إبقاء لما هو عليه الحال -لذلك فبالمقابل- «ولكى نقدراهمية الدور[٩٤] الذى قام به بريشت فى مجال المسرح يجب أن نفهم طبيعة الدور الخطير الذى يقوم به الاندماج فى المسرحية والفنون المرتبطة بها فى السينما والتليفزيون»- ذلك أن بريخت يمثل مواجهة خطيرة لما هو قائم، ودراسته وانطلاق البحث منه لا يعنى بحثه لذاته أو مجرد السعى إلى تطبيقاته الملحميه، وإنما توجه الالتفات إلى دراسة هذا القائم الذى يواجهه، أى دراما التطهير وموقفها الوظيفى من الناحية الاجتماعية.

لذلك لم يكن هناك مفر أمام الباحث - عن التجديد- من التعرض لبريخت، طالما باتت وظيفة الفن هى كونه نقطة للانطلاق فى المجتمع ، فمن « المعروف أن بريخت كأى[٩٥] ظاهرة حضارية ثقافية فنية بارزة ، كان ولا يزال موضع نقاش وخلاف شديد بين مفسريه».

«وإذا كان بريخت يبدو متطرفا إلى حد ما فى رسمه[٩٦] لخط التقسيم الواضح بين (العقلانى) و(العاطفى) ، وإذا كان ينظر بمثل هذا الغضب إلى «التماهى» (التعاطف) ،علينا الا ننسى انه يكتب فى ألمانيا؛ حيث كانت مختلف تجليات ذلك الاتجاه قد طُبعت بإبهام رهيب وبملامح بالغة السوء» هذا ما يقوله فردريك أوين وكأنه يمدنا بالخيط الذى يضع تحفظا على النظرية البريختية من منطلق موقف بريخت ذاته وهو على قمة ممارساته وتجريباته، بصرف النظر عن الأسباب -والتى هى مهمة بحثنا اكثر من الاعتماد على مجرد الاجتهادات .. المهم هو ما يرصده أوين عن بريخت القائل إن «رفض التماهى لا يعود فى جذوره إلى رفض الشعور، ولا-يسير فى هذا الاتجاه».

كيف إذن والأمر يبدو فى مجمله وكأنه يقلب النظرية البريختية راسا على عقب، إن لم يكن لدى البعض وكأنه يلغيها؟..

وفى صفحة سابقة، كان أوين يحاول مجتهدا عن بريخت أن يشرح ذلك «فالنداء الموجه إلى الشعور» بإمكانه أن يمثل فى مرحلة معينة، مطلبا اجتماعيا ضروريا وايجابيا، أما فى مرحلة أخرى - إذ اتخذ الشكل البدائى و«الغريزى»، و«اللاعقلانى» - فإنه يكون ذا وجه بالغ السوء . فازدواجية القلب والعقل، مهما كانت مصطنعة ، تغطى كما كبيرا من الظواهر الممكنة ،ابتداء من صرخة الرومانطيقية الانكليزية القيِّمة اجتماعيا ، حتى حمامات الدم النازية».

ولا يبدو مثل هذا الشرح إلا نوعا من التبرير، بينما نرى التعديل ذاته فى النظرية نوعا من الوقوف على حقيقة فى تقييم التجربة ومحاولة لتخطيها دون التمكن من الحل، بدليل أن أوين نفسه ينهى مقولاته الشارحة:

«أما التاريخ الاجتماعى الحقيقى لـ(الشعور)، ومواقفه وتجاربه، فإنه بحاجة بعد لمن يكتبه.

---

(٩٤) فؤاد دوارة : مسرح المقهورين -ص١٤٩.

(٩٥) د. جميل نصيف : مقدمة وهوامش نظرية المسرح الملحمى لبريخت -ص٥.

(٩٦) أوين (فردريك): مصدر سابق -ص ١٦١ .

وبريخت لم يقم إلا بالخطوة الأولى».

وهكذا يصبح التسليم بالإشكالية فى صورة أن بريخت لم يقم إلا بالخطوة الأولى ، وكأنه النداء للخطوة الثانية ، والتى ينظر إليها بحثنا فى صورة «البحث عن البديل » طالما أن المسألة تصل إلى حد «الإشكالية».

وعند هذا الحد من التقديم يمكن الإجمال فى الإشارة إلى أنه ثمة إشكالية خلال التجريب بالانطلاق من النظرية البريختية ،تنشأ متخذة شقين:

الأول: شق خاص بدراسة التجربة البريختية ذاتها.

والثانى: شق خاص بالانطلاق منها باعتبارها تجربة غربية، أى أنه الشق الخاص برفض التجربة البريختية.

هذا وعند التعرض للشق الخاص بدراسة أو بحث التجربة البريختية فإنه ما سوف يتعلق بموضوعين:

(أ) ما تثيره التجربة البريختية من إرباك نظرى.

(ب) وإشكالية منهج البحث فى هذه التجربة البريختية.

وأما ما أثاره مجرد الولوج فى هذا المبحث الفيلمى التطبيقى من إشكاليات ، فهو موضوع البحث هنا .

أما المساهمة التنظيرية والتجريبية للمبحث الفيلمى التجريبى ، فى نشاط وحركة السينما المصرية ، فلا تنفصل بحال من ملاحقة السينما العالمية ذاتها، والانضمام إلى ركب محاولاتها التنظيرية والتجريبية ، إلا أنها قبل كل شىء – هذه الإسهامة – هى عملية توجه أساسى نحو الانطلاقة الحضارية التى تتيح للإنسان المصرى إنسانيته فى مجتمع يتخلص من استلابه (اغترابه) . وإلا باتت محاولات التجديد والتطوير فى السينما المصرية مجرد دوران فى حلقة مفرغة، إن أفرزت شيئا فهو الازدياد فى حدة الاستلاب ومعاناته، ولهذا كان اختيار موضوع المبحث وتوجهاته نابعة من موقف اجتماعى من ناحية ، ومن واقع حركتنا فى السينما المصرية ذاتها من ناحية أخرى ، فلم يكن تعاليا عليها فى محاولة لمجرد الخروج إلى ما هو أشمل منها حيث نشاطات السينما العالمية المعاصرة- تنظيرا وتطبيقا – ولا هو كان ترفا فلسفيا أو ثقافيا ينشأ من فراغ ، وإنما هو يبدأ بالفعل من واقع وجودنا وتفاعلنا الاجتماعى فى حركة السينما المصرية ذاتها، مستهدفين بالبحث العلمى الخلاق، الانطلاق إلى آفاق التطور والتجدد المستمرين ، حيث تعود للإنسان إنسانيته متخلصا من ربقة استلابه.

وهكذا « يبدأ» موضوع البحث هنا « انتهاء » من تجريبية فيلمية ذات نهج خاص ، بعد أن تم إنجازها بالبحث التنظيرى « المسبق» على التنفيذ السينمائى ، عبر فيلمين كتبهما وأخرجهما الباحث منذ النصف الثانى للستينيات.

إذن:

عبر كون الفن/الفيلم «عالما افتراضيا»، وفى إطار دور وظيفى للفيلم، يطرح البحث تصورا جماليا لسينما جديدة تتلافى وتنفى مفهوم « الواقعيتية » المفترضة قسرا، كما يطرح البحث

التقنية التجريبية «الممكنة» إبداعا فى تحقيق النفى، أى عبر تحديد موقف تقنى من موضوع «الإيهام». ومن هنا تجىء مسألة معالجة «الإشكالية البريختية» باعتبارها إشكالية فى كلا الجانبين : وظيفة الفن ، والدور التقنى «للإيهام» فى سبيل تحقق هذه الوظيفة ، وبالتالى يتم الانتقال إلى حل الإشكالية عبر بديل تجريبى مقترح، وحيث الإضافة الاصطلاحية لمسمى «النسبية» إلى مفهوم « كسر الإيهام السينمائى» وبما هو تعبير عن المنحنى التجريبى الذى ينتهى إليه هذا المبحث بالتطبيق، بعد أن احتوت التجربة على نموذج لسبق النظرية على الإبداع الفيلمى (وهو النموذج الذى يمثل واحدة من أهم إشكاليات المبحث).

هذا وإن كان المبحث قد استلهم التجديد فى تجريبيته المقترحة انطلاقا من الملحمية فى مجال تجريبى آخر هو المسرح ، فقد تم ذلك عبر ما توصل إليه من رصد الإمكانية المتفردة للإيهام السينمائى فيما اعتبره « خاصية الإيهام بخلق الحركة السينمائية » أى أنها هى التى بها أمكن محاولة تخطى محاولة بريخت المسرحية بتعديل إضافة وتطوير نحو بديل تجريبى اصطلح المبحث على تسميته «الكسر النسبى للإيهام السينمائى».

وذلك بعد مرور المبحث بثلاث مراحل متتالية من التفكير النظرى:

١- الالتقاء مع بريخت فى نظرته لوظيفة الفن ، وفى نقده الموجه إلى الدراما الأرسطية وبنائها بوظيفته التطهيرية التى تتنافى مع الوظيفة التى ارتأها للفن.

٢- ورغم هذا الالتقاء ، فثمة اختلاف مع الحل الذى أوجده بريخت بديلا عن الدراما الأرسطية عندما تصور أنه ـ هذا الحل البريختى ـ يحقق وظيفة الفن التى يتبناها ، رغم الخطأ الذى يكشفه منهجه الديالكتى نفسه ، حيث:

ـ يفرض واقع « الاندماج » وجوده على المتفرج رغم أقصى محاولات كسر الإيهام التغريب البريختى).

ـ وإن كان كذلك - وبالمقابل - سيظل المتفرج مجرد متفرج وواع دائما بأنه إزاء مجرد عالم افتراضى رغم أقصى محاولات إدماجه (فى حالة الدراما الأرسطية).

٣- ومن ثم تكون المرحلة الثالثة هى البديل التجريبى المفترض نظريا تحت عنوان الكسر النسبى «للإيهام السينمائى» ، والذى يقدم معالجته استنادا على حيثيات اختلافه مع الحل البريختى من ناحية ، ومن ناحية أخرى بالاعتماد على ما أسماه « خاصية الإيهام بخلق الحركة السينمائية والقائمة على مقولة مفادها: أن فى الفيلم السينمائى لا شىء يتحرك إلا «آلة وتروس» الصور المتحركة، ومن ثم فقد تم صياغة بناء سينمائى للكسر النسبى للإيهام قائما على هذه الحقيقة.

الموضوع التجريبى:الكسر النسبى للإيهام السينمائى:

ربما أن هذا البديل التجريبى، إذا ما نظر إليه بمجرد الانطباع الأولى الناتج عن ذلك الطرح النظرى المبسط، لتبادر إلى الذهن انه واحد ـ أو حتى إضافة عددية ـ ضمن مجموعة

«التنويعات» التطبيقية بالسينما على[٩٧] النظرية البريختية ، كما تشيرإليها الأبحاث الحديثة مبتدئة بالسينمائى الروسى ميدفيدكين (الذى ظل مغمورا ذكر دوره التاريخى حتى بداية السبعينيات) وعبر تأثره بالمسرحى مايرهولد (الذى أصبح يمثل التجذير الأصلى للنظرية[٩٨] البريختية) ومرورا بآيزنشتين وفيرتوف ، بل وشابلن حتى جودار وستراوب وكريس ماركو وماكافييف .. الخ.. ولكن ومهما كانت تنويعيات أعمالهم التى أرست بحد ذاتها توجهات متباينة تماما إلا انها- وتبعا لبعض التنظيرات النقدية والأبحاث الحديثة -إنما تقوم على أساس واحد هو النظرية الملحمية فى صياغتها البريختية، أما ما يجدر التنويه له عن البديل التجريبى السينمائى المطروح هنا، هو أنه يتعامل بالتعديل - من الأساس - مع صياغة النظرية البريختية ذاتها، لينطلق من تعديلها مجرد انطلاق دون أن يكون مجرد محاولة فى اتجاه تجريب معادل سينمائى لصياغتها النظرية كما هى.

ذلك هو ما سبق التنويه له من أن كسر الإيهام فى هذا البديل التجريبى يختلف عنه عن بريخت -وحيث يبنى المبحث نظريته على الحقيقة التى مؤداها - فى تبسيط مرة أخرى- أن المتفرج فى صالة العرض مهما بلغت درجة محاولات إيهامه وإدماجه فى الحياة التى يعرضها العمل الفنى عليه، إلا أنه يظل طوال الوقت محتفظا بنسبة من الوعى بأنه حيال «مجرد عرض فنى».. وهى نفس الحقيقة التى يرد بها المبحث على حل بريخت الملحمى ، ذلك الحل الذى يصطدم بواقع هام ، و هو أنه - بالمقابل - مهما بلغت درجة ما أسماه بريخت «التغريب» فى العمل الفنى بهدف كسر الإيهام عند المتفرج ، إلا أنه - أى المتفرج- لابد فى النهاية وأن يتعامل مع الحياة المعروضة أمامه بدرجة أو بأخرى من توحد الأحاسيس ، أى باستغراق فى «الإيهام» رغم «التغريب» ، ذلك بعد أن يتحول هذا العالم «المغرب» إلى عالم فنى مفترض أى مقبول عبر فرضيته الفنية هذه باعتبار مجرد «واقع فنى».

فإذا كان المتفرج يستقبل العرض التمثيلى منذ لحظاته الأولى وهو محتفظ فى داخله بدرجة أو بأخرى من الوعى تنبهه دائما بأنه حيال «مجرد عرض» يحاكى الواقع، وإنه ليس الواقع نفسه فإنه، بالتالى، ومن وجهة أخرى، يكون مستعدا ـ ومنذ اللحظة الأولى أيضاـ للتعامل مع مثل هذه المحاكاة للواقع باعتبارها الواقع ، أى باختصار إنها جدلية وحدة الأضداد فى أعماق المتفرج، والتى تجمع بين وعيه بأنه حيال عرض تمثيلى يحاكى الواقع وبين رغبته فى معايشة هذه المحاكاة باعتبارها الواقع نفسه، وجدلية التناقض هذه ، هى التى تسم المتفرج بالطبيعة الخاصة التى تسمح بمختلف أنواع التأثير فيه، سواء كانت بتغليب هذا النقيض على ذاك، أو العكس، ولكن ما لا يمكن نفيه إطلاقا هو حتمية وجود هذا التناقض، أو التفكير بوجود جانب من شقيه دون الآخر، وتلك هى مشكلة التفكير الذى شاب افتراضات بريخت، من حيث حله النظرى المفترض، ومن حيث الأثر الفعلى عند التطبيق من ناحية أخرى، إذ

---

(٩٧) Walsh, Martin : The Brechtian Aspect of Radical Cinema., pp. 129-131.

(٩٨) بصدد التعرف على ما ير هولد ينظر مايرخولد (ف) : العروض المسرحية الشعبية - ترجمة د. فوزى فهمى + كذلك مايرخولد (فسيفولد) : فى الفن المسرحى -ترجمة شريف شاكر + ايضا ستزرليسكى (زينوبس) : المسرح والبحث عن تقنية جديدة.

أصبح افتراضه بالتغريب طريقا أو وسيلة لفصل المتفرج عن الاندماج فى العرض ، من أجل تعامله بالذهن المتفرج فقط حيال العرض، بمثابة انكار لجدلية التناقض الحتمى الموجود فى أعماق أى متفرج ، ومن ثم كانت الهوة بين النظرية والتطبيق فى مقترحات بريخت ، وإن كانت مغالطة فى النظرية الديالكتية ذاتها أكثر منها هوة بين هذه النظرية وتطبيقها أو- وهذا هو المقصود - واقعها عند التعامل المباشر مع المتفرج ، إذ تجىء النتيجة الفعلية دائما، وقد اندمج هذا المتفرج مع شخوص العرض التمثيلى حتى فى اقصى حالات التغريب، وفى أبعد أشكال التجريد التى تستخدم بهدف التغريب ايضا عند تقديم المحيط بهذه الشخصيات ، ذلك أن الافتراض الواعى المسبق لدى المتفرج - ومن قبل ذهابه إلى المسرح ، أو السينما - هو افتراض موجود دائما ، ومن ثم فهو يعمل عمله فى كل الحالات ، وحيال كل أشكال الاتجاهات الفنية فى الإخراج ، ففى أقصى محاولات الإخراج الفنى لإدماج المتفرج فى عالم يقترب من الواقع ، يكون المتفرج متنبها دائما بأنه حيال مجرد عرض فنى ، لايعدو كونه « محاكاة لهذا الواقع ، وإلا كان من الممكن أن تتحول صالات العرض إلى عالم من الاضطراب والفوضى؛ نتيجة لردود الفعل الإيجابية التى يمكن أن تصدر من المتفرجين حيال ممثلى أدوار الشخصيات الشريرة، أو حتى لمجرد إنقاذ البطل المتعاطفين معه وجدانيا من المآزق التى يتعرض لها ، وهو بالطبع عكس ما يحدث تماما. وكذلك فإنه بالمقابل ، إذ ما وجد المتفرج نفسه حيال أقصى حالات التغريب (أو حتى التجريد) للعالم الفنى المعروض أمامه ، فإن نفس الافتراض المسبق -الذى لعب دوره فى حالة الواقعيين - يظل موجودا؛ ليلعب دوره فى هذه الحالة المعاكسة، أى لينبه المتفرج بأنه حيال مجرد «محاكاة للواقع » وبالتالى فعليه أن يتقبلها باعتبارها «افتراضا فنيا» وتكون النتيجة فى هذه الحالة ، هى تقبل المتفرج لهذا العالم المغترب ، ولكن باعتباره مفترضا فنيا، دون أن ينكر عليه كينونته الخاصة كعالم قائم بذاته ، ومن ثم يبدأ الاندماج مع شخوصه وصراعاتهم وأفكارهم ، تماما مثلما سبق وتعامل مع شخوص وصراعات العالم الفنى الأول الذى يحاول على العكس - الاقتراب من شكل واقع الحياة ، حيث يجمع ما بين الاتجاهين - وما يتواتر بينهما من مختلف الاتجاهات - انهما مجرد « عالم فنى » ولا يفرق بينهما إلا شكل هذا العالم ورؤيته الفلسفية الخاصة لعالم الحقيقة.

هكذا اننا يمكن الوقوف على الخطأ النظرى- ومن ثم التطبيقى - الذى جاء فى مقترح بريخت، وإلا لأصبح من السهل علينا أن نصنف العديد من الأفلام الهوليودية التى تقدم عالما غريبا علينا ضمن قائمة الأعمال البريختية التى تستهدف التغريب طريقا لتحقيق التعامل بالذهن ، وهو ما لا يحدث فى الواقع مع افلام تجرى احداثها فى الفضاء الكونى بكل تجنيحاته الخيالية، ولا حيال شخوص يتم تنكرهم بأعلى مستويات حرفية الماكياج عندما يصبحون مثلا برؤوس حيوانات أو أجساد آدميين، وكل ما شابه من هذه الأفلام التى تخصصت هوليود فى تقديمها لإشباع حاجات نفسية لدى الجماهير ، وتحقق بإنجازها اقصى درجات التطرف المضاد - من الناحية الوظيفية للفن- لما يطالب به بريخت نفسه.

إن بريخت ينظر إلى المتفرج «أنه يأتى كمراقب[٩٩]، وكناقد للفعل الذى يجرى أمام عينيه، لذا من الضرورى أن يبقى خارجه».

ولكن ـ مرة أخرى ـ يبقى التصور بإمكان بقائه «خارجا كليا» أمرا متناقضاً مع الجدل الذى يحمله معه ضمن بنود اتفاق العقد العرفى المسبق (جدل الإيهامى واللا إيهامى). وعلى سبيل المثال، فإن بريخت عندما يرى أن إحاطة المتفرج علما «بالنهاية» منذ بداية العرض الفنى، فهو يفترض انه أمر كفيل بتحرر الجمهور من القلق كأن يقال «وقد قللت المسرحية التوتر[١٠٠] والقلق إلى الحد الأدنى، لأن الجمهور يعلم فى مقدمة المسرحية بموت لومومبا، فتغدو المسرحية توضيحا للحادثة؛ لكى يتمكن الجمهور من التأمل فى أسباب ذلك. فإن مثل هذه الفرضية تصطدم بواقع تطبيقى خلال أعمال فنية درامية حققت كل القلق والتوتر والانفعالات بل و«التطهير» رغم العلم المسبق -ليس فقط- بالنهاية بل وبمسار الأحداث كذلك، وإلا فلماذا الحديث عن «التطهير» فى المسرح الإغريقى بينما كل أعماله معروفة سلفا لدى الجمهور الأثينى، وفى أشعار هوميروس بالإلياذة والأوديسة؟.. كيف يتحقق النجاح الجماهيرى لمخرج وسيلته «التشويق والترقب» فى فيلم عن محاولة لاغتيال شارل ديجول، وكل هذه الجماهير تعلم سلفا أن ديجول مات ميتة طبيعية وأنه لم يتم اغتياله ؟ بل كذلك كيف يتم تفسير معاودة المتفرج الواحد أكثر من مرة لمشاهدة عمل درامى (سينمائى أو مسرحى)، رغم أن هذا المتفرج قد اكتشف منذ أول مشاهدة كل أسرار لعبة التشويق فى هذا الفيلم أو المسرحية؟..

فإذا ما قيل- إزاء عمل بريختى- بإخبار الجمهور، ومنذ البداية: ان ما يشاهده ليس واقعا. فإنه يجب فهم ذلك على أنه «تذكرة» للمشاهد وليس خلقا لهذا الوعى من عدم، وبما يتوجب فهمه على أنه رفع لدرجة وعى موجودة سلفاً لدى المشاهد منذ قدومه إلى العرض الفنى ومتواصلة مع بدئه واستمراره. لهذا فإنه عندما تكون الصياغة البريختية هى: «المسرح وهم»، ويجب أن يبقى الجمهور واعيا هذه الحقيقة» [١٠١] فإن -بالفعل- ثمة توجهاً فنياً مبنياً على حقيقة، ولكنه يظل منقوصا ما لم يحدد هذا الوجوب، بأنه مجرد تحكم فى الدرجة وليس خلقا للحقيقة التى هى موجودة حتما طالما وجد عرض فنى.. ومن هنا فإن الفرض البريختى بإمكانية تحويل المتفرج إلى مجرد «مراقب» بما هو وعى بوهمية المسرح، هو فرض ممكن التحقق فقط فى اللحظة الأولى لكسر الإيهام، فإذا لم يؤخذ على أنه مجرد رفع لدرجة هذا الوعى سوف يؤدى بعد ذلك إلى افتراض خاطئ فى التتابع التالى من العرض الفنى مؤداه: أن المتفرج يمكن بقاؤه «مراقبا» وهو ما تنفيه حقيقة أن الفن «عالم افتراضى» يقضى بأن ما تم اعتباره من قبل مكسور الايهام سرعان ما يصبح «إيهاميا» (وإن كان مقرونا باللا إيهامية

---

(٩٩) أوين (فردريك): بريخت...- ص١٥٠.

(١٠٠) حياة جاسم محمد «الدراما اللحمية فى مصر» ١٩٦٠- ١٩٧٠- ص٨١- عالم الفكر- المجلد الخامس عشر- العدد الأول- ابريل- مايو- يونيو ١٩٨٤- إصدار وزارة الإعلام فى الكويت.

(١٠١) المصدر نفسه.

التى تستمر فى هذه الحالة- رغم الافتراض المتصور خطأ- فتبث إيهاميتها رغم أى استمرارية لوسائل التغريب). (انظر البديل التجريبى للبحث تجنبا لهذا الافتراض الخاطئ أو انطلاقا صحيحا من الحقيقة).

وبالمجمل فإنه لا يمكن القول بتصور المتفرج مجرد «مراقب» عبر حالة من التواصل بهذه المراقبة، لأنها حالة تتحقق فقط فى العروض التى لا تمتلك قدرات الفن، والتى اعتاد الجمهور وصفها بالملل، ذلك أنها لا يمكن- هذه الحالة- أن تتوقف عند مجرد «المراقبة» بل هى، بسبب هذا الافتقاد للقدرة الفنية، لابد وأن تصبح حالة من رفض العرض ذاته، على عكس الحالة البريختية التى تمتلك قدرات فنية وجمالية بالفعل، ولكن لكونها مقرونة بفرضية خاطئة فإن ناتجها الوحيد هو التحول إلى «إيهامية» داخل طبيعة العمل الفنى باعتباره (عالما افتراضيا)، ومن ثم فهى أعمال فنية فى غير ما افترض توظيفها من أجله، ولكن دون سقوطها فى حالات رفض العرض ذاته.. وهى التفرقة التى لابد من التركيز عليها بوضوح عند التصدى لمثل هذا النقد للبريختية، بحيث لا يمكن تصور البحث فى تناقضاتها نفيا للتجربة البريختية من حلبة «الفن» وإنما هو بحث عن التناقض مع وظيفة مفترضة لفن هذا التوجه البريختى، حيث هو تناقض يبقيها ضمن الفن الذى ثارت عليه وظيفيا.

وخلاصة الانتقادة التى يمكن توجيهها إلى نظرية بريخت هى فى كونه: ينظر إلى المتفرج أنه «يحمل إلى المسرح، الأوالية التى تتيح له[١٠٢] التفكير» فبينما أن هذا صحيح ويتفق مع رصدنا لعنصر «اللا إيهامى» إلا أن تصور بريخت يذهب إلى أن المتفرج. «يحافظ على تلك الأوالية كما هى». بينما أن جدل الواقع يدحض التصور بإمكانية «المحافظة» على تلك الأوالية كما هى، رغم التسليم بأنه «يحملها» معه إلى المسرح، فتلك طبيعة هذا الكائن البشرى الاجتماعى لدى وصوله بالفعل إلى صالة العرض محملا باتفاق العقد العرفى المسبق.

ومن جدلية هذا التناقض الذى يقف عليه المبحث، يحاول الوصول إلى تحقق كسر الايهام بتجريبية تتفادى الاصطدام بواقع التلقى الفعلى لدى المتفرج والقائم على ما يشبه العرف أو التعاقد بينه وبين العمل الفنى بأنه سوف يتلقاه هكذا بما هو مجرد عمل فنى، ومن ثم فتغريبه سوف يصبح مقبولا بالافتراض الناتج عن هذا التعاقد، كما أن ايهامه كذلك مقبول بذات الافتراض، ولن يلغى أحد العنصرين «الايهام ـ التغريب» العنصر الآخر، طالما بقى هذا العرف التعاقدى.

هذا.. ولكن المحاولة التجريبية المبنية فى هذا الاتجاه تبقى مستهدفة الوصول إلى نفس هدف بريخت فى توظيفه للفن وفى نقده لدراما التطهير الأرسطية، ولكن ـ كما سبق الذكر ـ بالاختلاف فى الحل، إذ يجد المبحث حله التجريبى السينمائى لهذا التناقض البريختى (الإشكالية البريختية) عبر تقنية جدلية تعكس ذات الجدل فى تكوين المتلقى للعمل الفنى، ما بين اللحظات المغرقة فى الأحاسيس والانفعالات، وبين لحظات التعامل مع المتفرج بالذهن الخالص، أى من خلال الكسر النسبى المؤقت للإيهام.. هذا الإيهام المتجسد فى تلك اللحظات

---

(١٠٢) اوين (فريدريك): مصدر سابق.

الانفعالية كذلك.

ومن الناحية النظرية، يكاد فردريك أوين أن يمسك خيطا يقترب مما يحاول البحث الوصول إليه، ولكنه لا يتعدى مجرد «لمس» المسألة وبدون أن يتعمق جذورها. ونلتقط منه مساسه لهذا الخيط فى معرض حديثه عن عدم تمكن بريخت من الوصول إلى نوع من المصالحة الجذرية بين مسرحه ومسرح ستانسلافسكى، ذلك عندما يعلق أوين على ذلك برأيه الخاص طارحاً تساؤلا بخصوص مسألة «التماهى»: «أو ليس ثمة فى الأمر هنا مسألة درجة؟»[١٠٣].

فما أن يركز أوين القضية باعتبارها «مسألة درجة» حتى يبدو قريبا من موقف البحث، رغم مروره السريع جدا على هذه النقطة والتى تتضح من جمله البسيطة عن كون بريخت ينظر إلى التماهى وقد تصوره «إلى درجة [١٠٤] يصبح معها (تماهيا كليا)». وهى الدرجة التى تجعله متأكدا من أن الأمر ينتهى «بالمتفرج[١٠٥] إلى تبنى مواقف ودور الشخصية التى تقدم له على الخشبة، عاطفيا ونفسانيا، وذلك على حساب فهمه الشامل للقوى التى تفعل فى عالم الشخصية؟..».

وذلك إذن هو الموضوع الذى يمثل توجه المبحث الفيلمى من الناحية النظرية، ولكن كذلك دون أن يتوقف عند مجرد التنظير له، بل يتعداه إلى مرحلة «التطبيق التجريبى» كجزء لا ينفصل عن المبحث برمته، بل إنه مستهدفه الأساسى، ليتم هذا التطبيق على فيلمين تجريبيين هما: «ثورة المكن» (١٠ دقائق)[١٠٦] من نوع القصيد السينمائى عام ١٩٦٧) وكذلك فيلم «حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماه صورة» (٦٠ دقيقة ـ الجزء الثالث، والأكبر من [١٠٧] الفيلم الروائى «صور ممنوعة عام ١٩٦٩).. وهما الفيلمان اللذان قام الباحث بكتابة السيناريو لهما ثم اخراجهما، بعد أن أسبقهما بمرحلة المبحث النظرى فيما تنوى التجربة الابداعية ذاتها تجربته تطبيقيا. هذا ورغم التركيز على هذين الفيلمين، إلا أن الباحث لم يقتصر عليهما، إذ أن هناك العديد من التجارب التى تعتبر تطبيقا لهذا المبحث النظرى ولكنها متوقفة عند مجرد مرحلة صياغة السيناريو والمخطوطات الورقية دون أن تصل إلى حلبة التنفيذ الفيلمى- لأسباب لا مجال للخوض فيها ـ ولكنها ومع ذلك تمثل تطبيقاً تجريبيا يفيد المبحث فى مستخلصاته.

أما من حيث الممارسة الفعلية للمبحث الفيلمى، وحتى تكتمل مهمة البحث فى التدليل والإثبات (وهى مهمة عملية ولاشك)، فقد كان يلزم ـ بما هو مشكلة التصدى بالتدليل ضد أى احتمال للاتهام، كمثل الذى وُجِّه إلى بريخت، باعتباره قد «ابتكر نظريته لمجرد أن يبرر إنتاجه

---

(١٠٣) المصدر نفسه: ص٤١٠.

(١٠٤) المصدر نفسه: ص٤١٠ . ٤١١.

(١٠٥) المصدر نفسه: ص٤١١.

(١٠٦) ينظر سمير فريد: الافلام المصرية القصيرة + كذلك عبدالوهاب الشرقاوى: الفيلم التسجيلى فى مصر بين الرواد والجدد+ ايضا فوزى سليمان: ندوة مجلة السينما.. السينما التسجيلية فى مصر.

(١٠٧) ينظر عبدالوهاب الشرقاوى: رؤية جديدة للسينما المصرية يقدمها ثلاثة من المخرجين الشبان.

الشعرى أو الدرامى[108] الهابط، أو الذى لم يكن يبدو متلائما مع العرف».- خاصة وأن تجربة المبحث الفيلمى من ناحيتها التطبيقية فى فيلم سينمائى (الجزء الثالث من «صور ممنوعة»)، قد تعرضت فى معظم أحيان عرضها لمثل هذا النقد الجارح صراحة، وبنفس المواصفات التى أُتهم بها بريخت، الأمر الذى قد يسمح بتوجيه تهمة ابتكار هذا البحث من باب التنظير المفتعل؛ بهدف التبرير فقط، ولكن ها هنا يصبح الإثبات برصد سبق الاعلان عن النظرية، مع ثبت التاريخ الأقدم لهذا الإعلان، هو الرد الوحيد والحاسم لغلق مثل هذا الباب الذى يمثل مشكلة ولاشك:

من الناحية التاريخية، ولتوثيق التزام الباحث بما هو مقدم عليه بحثا من ناحية، ولتوثيق سبق النظرية موضوع المبحث الفيلمى التجريبى من ناحية اخرى، نجد لزاما إيراد مقتطف ـ مع التطويل لأغراض التدليل والتوثيق ـ من التحقيق الصحفى الذى أجراه عبدالوهاب الشرقاوى مع ـ الباحث[109] ـ مخرج الجزء الثالث من فيلم «صور ممنوعة» (والمسمى «الأبيض والأسود» حينذاك)، والمنشور بالعدد رقم ١٢ من مجلة «السينما» القاهرة، والمؤرخ نوفمبر ١٩٦٩، فهو تاريخ ـ على سبقه عن صياغة هذا البحث- مرتبط بتاريخ بدء تصوير الفيلم الذى كان فى أواخر اغسطس ١٩٦٩، كما يقر بذلك كاتب التحقيق فى تقديم الموضوع عندما يقول: «وفى استوديو الأهرام كان لقائى معه أثناء إخراجه[110] الجزء الثالث من فيلم (الأبيض والأسود)- اذن فقد كان التفكير المنشور حينذاك مصاحبا لإعداد التجربة ذاتها، وليس محاولة إلباس مفاهيم نقدية لاحقة بالعمل، وهو ما يتضح من ختام الحديث ذاته وهذا نصه:

«وفى ختام حديث مدكور ثابت يقول : إننى أطلب من كل زملائى[111] الانتظام والتنظيم فى عمل البحوث والدراسات العلمية للتعرف على التناقضات الفنية القديمة.. من أجل الوصول بهذه الدراسات إلى التعرف على الجديد الذى يمكننا أن نقدمه؛ حتى نحقق الآمال المعلقة علينا من الجماهير ومن المثقفين والنقاد..» ـ هذا ومن ناحية أخرى فقد كان ثمة سؤال مباشر: «ما هى التجارب التى تقدمها فى هذا الفيلم؟» ـ وكانت الاجابة:

«لقد جاء العنصر التجريبى الذى احاوله فى هذا الفيلم، نتيجة[112] لدراسة طويلة استمرت عدة سنوات وكان عنوانها (البحث عن السينما.. نحو سينما جديدة) وقد كانت بالنسبة لى بمثابة «رسالةالماجستير».. وفيها كنت احاول الوقوف على شىء بتحديد نظرى أولا وهو ما أعتقد أننى وُفقت إليه.. وكانت المرحلة الثانية هى مرحلة التطبيق حيث أجريت ذلك على سيناريو فيلم طويل بعنوان (حبيبى حبيبى.. العالم يطلب إجازة) وظللت مدة طويلة انتظر

(١٠٨) اوين (فردريك): بريخت...- ص١٤٥.
(١٠٩) عبدالوهاب الشرقاوى: مصدر سابق.
(١١٠) المصدر نفسه- ص١٠٣.
(١١١) المصدر نفسه- ص١٠٦.
(١١٢) المصدر نفسه- ص١٥٤.

الفرصة لخروج هذا العمل التجريبى إلى حيز الوجود.. ولكننى لم أتمكن من ذلك إلى أن حدث أن عرض علىّ الزميل رافت الميهى سيناريو قصة نجيب محفوظ (صورة) وعندما قمت بدراسة العمل وجدت فرصة سانحة لتجربة هذا الشكل الجديد.. فالموضوع يسمح بذلك.. كما أن كون التجربة محصوراً فى مجرد «ثلث» فيلم يسمح بعنصر المخاطرة التجريبية لاختبار هذا الشكل من خلال المعمل الكبير: (الجمهور)، ثم يمكننى الإقبال على تقديم التجربة فى فيلم كبير.. أما عن اتجاه وطبيعة التجربة نفسها فهو ما يطول الحديث فيه.. نظرا لما تقتضيه من التحليلات النظرية والعملية.. إلا أن موجزا بسيطا قد يلقى الضوء على الأرضية التى تشكل أساس هذه التجربة».

ومن الناحية التطبيقية لتحقيق الكسر النسبى للإيهام السينمائى فى تجربة «صور ممنوعة»، فقد جاء تحديدها بالشرح المسبق أثناء التصوير على لسان الباحث- مخرج وكاتب الفيلم:

«فى هذا الفيلم أحاول أسلوبا يستخدم أساسه من منبعين[١١٣] أساسيين:

١- الاتجاه المسمى بسينما الحقيقة من ناحية.

٢- ومن ناحية أخرى تستند التجربة على بعض الأسس النظرية التى أرساها بريخت فيما يسمى بالمسرح الملحمى. ومن خلال هذا أحاول تجربتى التى تركزت فى إشراك الجمهور المتفرج بصالة السينما فى بحث وتحقيق مشكلة الفيلم نفسه.. بل إن الجمهور نفسه يشترك مع هيئة العاملين بالفيلم.. وهذا هو المحور الذى يدور حوله أسلوب الاخراج السينمائى فى هذه التجربة..

١- فإن ثمة حواراً متبادلاً وصريحاً ومباشراً بين الجمهور المتفرج والشاشة.

٢- كما أنه عندما يختفى هذا الحوار يجد الجمهور نفسه ممثلا على الشاشة بالكاميرا نفسها تبحث وتنقب.. تتجول باحثة عن القاتل، وقد اتخذت فى حركتها شكلا يمكن تسميته - إذا جازت التسمية - (الكاميرا الصحفسينمائية) وتستمر الكاميرا فى تجوالها؛ بحثا عن القاتل، وفى طريقها تكشف دائما عن تناقضات هذا المجتمع الذى عاشته القتيلة والذى اقرت تقريرات البوليس أن القاتل مازال يختبئ فيه وإن كان الأمر كذلك، فإن هذا لا يعنى أننى أقدم فيلما بأسلوب (سينما الحقيقة) او أننى أقدم (مسرح بريخت) على الشاشة، وإنما المسألة هى الاستفادة ببعض العناصر التى استنتجتها من الاتجاهين.. ثم الامتداد بها إلى حيث تحقيق شىء جديد..

فبالنسبة لسينما الحقيقة اخذت عنها اكتشافها لحقيقة علمية وهى: أن (عنصر الايهام) بالنسبة للمتفرج فى صالة العرض لا يمثل إلا نسبة محدودة من شعور المتفرج.. فهناك نسبة اخرى تقابلها هى وعيه التام دائماً وباستمرار اثناء العرض بأنه فى صالة عرض، مهما كانت

---

(١١٣) المصدر نفسه.

قدرة ودرجة استدراج المتفرج إلى داخل الحياة المعروضة أمامه.. كل ما فى المسألة هو اختلاف النسبة بين (الإيهام).. فأصبح المتفرج يتابع الفيلم طوال الوقت، وهو بكل قدراته العقلية يعنى أنه (يتفرج على فيلم)..

هذا ولما كانت الوسيلة التى حققت من خلالها سينما الحقيقة هذا الأمر هى الأسلوب المعروف بـ (السينما من داخل السينما)؛ لذلك كان أول ما أخذته عن سينما الحقيقة هو هذه الوسيلة.. إلا أن أسلوب العمل عندى لم يكن هو أسلوب سينما الحقيقة التى تجعل الكاميرا تنزل إلى الواقع، ثم تدع هذا الواقع يفرض نفسه على صانع الفيلم.. عندى كان العكس .. فأنا كإنسان يعيش هذا الواقع، كانت الصورة موجودة فى ذهنى مسبقا، وما علىَّ إلا أن أخطط على الورق الصورة التى سأقدم بها هذا الواقع على الشاشة محتفظا أثناء ذلك بطبيعة الوسيلة التى أخذتها عن سينما الحقيقة.. فأصبح الفرق بين تجربتى وبين سينما الحقيقة هو أننى أصور الموضوع الذى تصوره سينما الحقيقة فى الشارع، أصوره فى البلاتوه.. وهنا تجدنى مضطرا وقد لجأت إلى بريخت، فعندما كان عنصر (التغريب) هو ملجأى لتحقيق ما لم آخذه عن سينما الحقيقة، ولتحقيق نفس الهدف النظرى والفكرى الذى من أجله خطط بريخت لمسرحه وهو نفس ما أؤمن به» ولم ينته كلام الباحث المنشور شرحا للتجربة، ولكن أيضا لا يمكن اعتباره الشرح الكافى، فى نفس الوقت الذى قد يبدو ذكره هنا تكرارا لما سبق الإشارة إليه عند التقديم لموضوع المبحث الفيلمى التجريبى حول الكسر النسبى للإيهام السينمائى ، وإن كان دور التنويه هذه المرة ذا هدفين : أولهما : الإيضاح التطبيقى للمبدأ على تجربة بعينها هى الجزء الثالث من فيلم «صور ممنوعة»، وثانيهما : التأكيد - تاريخيا - على تحقيق مبدأ الوعى النظرى المسبق على التجربة ذاتها بالرجوع إلى تاريخ النشر بما من شأنه نفى أى اتهام بافتعال النظرية لمجرد التبرير.

وثمة مشكلة بالرغم مما سبق، حيث قد تظهر بعض الاختلافات سواء فى المصطلحات أو فى المفاهيم ـ وإن كانت جزئية ـ ما بين ما سبق الحديث أو الإعلان عنه نظريا فى مواضع نشر عديدة، وما يمكن أن يكون مختلفا عنه جزئيا فى مراحل البحث النهائى هنا أخيرا. ذلك أنه بصرف النظر عما يؤدى إليه البحث العلمى الدقيق من ضرورة تطوير قد تؤدى فى بعض الحالات إلى نوع من التعديل، إلا أنه بالمقابل كذلك، تقتضى الأمانة العلمية الاعتراف بأنه قد تمت الصياغة أخيرا لأغراض القراءة وإن كانت مادتها المتناثرة متوفرة من قبل، الأمر الذى يعتبر- مع عامل التعديل أحيانا- وكأنه ليس مجرد صياغة، وإنما كذلك هو إعادة صياغة. فلقد كتب المبحث الفيلمى نفسه منذ بدايته لأغراض التجربة وحدها، والمقصود بذلك هو توفير الوضوح الذهنى المسبق على التطبيق التجريبى المحدد والمستند إلى منهج علمى نظرى، وبما يساعد على اكتمال الهيكل المعملى للتجربة من حيث الحوار النقدى لتقييم التجربة بعد التطبيق الفعلى، حيث لم يكن هناك اهتمام فعلى وقتها بالصياغة التى تصلح للنشر والقراءة،

وإن كان هذا تقصيرا فى التجربة ـ يعترف الباحث بذلك ـ خاصة إذا ما تم الإقرار بأن ما كان متوافرا وقتها لم يتعد مجرد ما يسمى «بطاقات» البحث التى تتضمن سيل مقتطفات المراجع من هنا وهناك، إضافة إلى ملحوظات وآراء الباحث وكذلك بعض التعليقات التحليلية ـ التى رغم ترابطها من حيث الموضوع ورغم ترتيبها ـ إلا أنها تبدو من الناحية الشكلية مجرد شذرات منفصلة عن بعضها، بلا صياغة تجمعها فى سياق يصلح للنشر والقراءة، أى باختصار: لم تكن هناك المرحلة الأخيرة اللازمة لأى بحث علمى مشابه بحيث يحمل إمكانية توصيله ـ عبر القراءة ـ إلى الآخرين، وإنما تم التوقف عند المرحلة السابقة مما جعل الباحث يبذل الجهود الشفاهية خلال الحوار والمعارك النقدية الناتجة عن هذه المحاولة التجريبية، والاكتفاء بالاستعانة ببعض هذه الأوراق كلما لزم الأمر مع استكمالها بما تختزنه الذاكرة لمثل هذه اللحظات الحوارية.

ولعل أهم ما استلزم التنويه إلى هذه المشكلة وما تستتبعه من تحفظات حول بعض الاختلافات، هو أن موضوع مصطلحات البحث، سواء فى إشكاليتها أو فى استحداث الجديد منها، لم تكن قد تبلورت تماما بعد، إن لم يكن بحثها لم يسبق اجراؤه بالفعل، فبينما ظلت الكثير من الأوراق المتضمنة لمفاهيم المبحث الفيلمى عبارة عن شروح مستفيضة لرصد هذه المفاهيم، كان لزاما أن يتم الوقوف على تحديدات اصطلاحية تكفل سلامة الاسترسال فى الصياغة دون حاجة إلى اعادة شرح المفهوم فى كل مرة، حيث يغنى مجرد ذكر الاصطلاح المتفق عليه للإشارة والتذكرة بمفهومه، وحيث إن الباحث فى غنى الآن عن توضيح ما لمثل هذه المصطلحات من أهمية فى هذه الحالة، ناهيك عما طرأ على مصطلحات أساسية فى البريختية ذاتها من التباسات شاعت وتأكد خلطها عبر السنين.

بطاقة الفيلم التجريبى:
«حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماه «صورة»
الجزء الثالث من فيلم (صور ممنوعة)

إنتاج: المؤسسة المصرية العامة للسينما (١٩٦٩)
أول عرض جماهيرى: دار سينما ميامى بالقاهرة (١٩٧٢)
مدة العرض: ٦٠ دقيقة
مهرجانات: مهرجان كارلوفيفارى السينمائى الدولى (١٩٧٢)
قصة: نجيب محفوظ
سيناريو وحوار وإخراج: مدكور ثابت
مدير التصوير: حسن عبدالفتاح
المصور: رجانى عتيق
ديكور: أنسى ابوسيف
ماكياج: على الدسوقى
تصميم رقصة سالومى: فاروق حسنى
أقنعة: عمر الفاروق
الصوت: نصرى عبدالنور
موسيقى: جمال سلامة
مونتاج: أحمد متولى
تصوير فوتوغرافى: جمال فهمى
تمثيل: محمود ياسين
محمود المليجى
شهيرة (شوشو حمدى)
محيى اسماعيل
وحيد عزت
إنعام الجريتلى
محمود السيد
فكرى صادق
فاروق مصطفى
إسماعيل عبدالمجيد
سامى راشد
عم عبدالشافى
عم رزق
عم طوسون

الورقة السابعة

إنجاز المصطلحات الخاصة في تأكيد اللا إيهامى

إنجاز المصطلحات الخاصة
بتجريبية الكسر النسبى للإيهام السينمائى
أو: تأكيد اللا إيهامى

إن توجها تجريبياً لابد وأن يعنى استحداثا لجديد فنى، والذى كان غاية المبحث الفيلمى التجريبى، ومثل هذا التوجه التجديدى لابد له كذلك ـ وبالضرورة ـ كى يطرح محاولته، سواء على مستوى التنظير وتواصله الثقافى، أو بما يساعد على التفاهم النقدى خلال ممارسة التجربة حتى آخر مراحلها التقييمية، أن يصوغ مصطلحاته الخاصة بهذا الجديد.

أما فى محاولة الانجاز الاصطلاحى استجابة لمتطلبات البحث الفيلمى فى بديل تجريبى جديد، وعندما تبدو هذه المصطلحات منتمية إلى عموم الفن دون تخصيص سينمائى لبعضها، فإن ذلك مرجعه أولا : لكون المبحث الفيلمى منصباً على الانطلاق من تجريبية غير سينمائية أساسا (هى البريختية)، ومن حيث تعاملها مع قضية اطارها الفن عامة الا وهو الايهام وكسره، ومع ذلك فثمة ملحوظة من حيث هذا الالتزام بجدلية الفنون أساسا، فإن كان ذلك يمثل قناعة منهجية، إلا أن هذا الانجاز الاصطلاحى سينمائيا، وبما هو انتماء لعمومية الفن، لا يمكن اعتباره منحى جديدا، حيث -وفيما عدا المعالجات البنيوية الحديثة العهد [١١٤] جدا، وكذلك المحاولات التطبيقية لعلم الدلالات على مجال الفيلم والسينما- «مازالت المعالجات التقليدية والحديثة لنظرية الفيلم تعتمد ـ بل هى تستعير المناهج والاصطلاحات الخاصة بالعلوم الانسانية الأخرى مثل النقد الأدبى، وتاريخ الفن وجمالياته».

هذا ورغم أننا- فيما يلى ـ سوف نقدم للمصطلحات التى حاول المبحث الفيلمى صياغتها عن المفاهيم التى يتوصل إليها، إلا أن ذلك لن يعدو مجرد «الاشارة» إلى هذه المفاهيم كمحاولة للتبسيط، دون أن يغنى ذلك عن المفاهيم ذاتها التى هى موضوع المبحث الأساسى ذاته، ونظرا لما بين مفاهيم هذه المصطلحات من دينامية ترابط وتداخل عضوية ببعضها البعض، لذا سنحاول الاشارة إليهم فى «ترتيب» لا يلتزم بتسلسل التعرض لهم فى المبحث، ولا هو كذلك تعبير عن أولويات، وإنما سيتم تقديمه ترتيبا يكون من شأنه ـ قدر الامكان- أن يتيح تعرفا مؤقتا، وبدون شرط بالبدء بالمصطلح العام للبحث (الكسر النسبى للإيهام).. فَرُبَّ مصطلحات تسبقه فتوضحه، كما سوف تتبعه مصطلحات لا تتضح إلا به، ومع ذلك فهى مجرد محاولة فى الترتيب هدفها فقط الاشارة والتوضيح المؤقت:

ـ الافتراض الفنى ـ وعالم الفن عالم افتراضى:

«العالم الافتراضى» هو عالم العمل الفنى فى مقابل «عالم الواقع»، أى بما يميزه عنه تمييزا كاملا، وبما يعبر عن استحالة أن يكون عالم العمل الفنى واقعيا أو معاشا، إلا فى حدود كونه

(114) Mast, Gerald and Marshall Cohen: Film Theory and Criticism. p.ix.

«صورة مفترضة» للواقع المادى المعاش، ومن ثم فهو «عالم افتراضى» لا يمكن البحث فيه عن «واقعية» ما مهما بلغت النوايا والقصديات إلى ذلك حيث لا يعدو كونها فرضا قسريا.

لذلك كان من أول المصطلحات التى لجأ البحث إلى صياغتها تعبيرا عن المفهوم المنطلق له هو «الافتراض الفنى» و «العالم الافتراضى»، حيث يشير الأول إلى نوع المنطق الذى يتعامل به المتفرج مع عالم العمل الفنى، الذى هو عالم افتراضى لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون واقعا مهما تم تصويره أو تجسيده ونسجه باعتباره واقعيا.

وبهذا.. فالافتراض الفنى هو منطق خاص بعلاقة «دال» فنى بـ «المدلول» الواقعى، أى أن ما هو «واقع» فعلا فى عالم الجمهور إنما هو غير موجود فى العملية الفنية إلا على مستوى «الاشارة إليه»، وألا «واقعى» فى العملية الفنية برمتها إلا «ممارسة» التواصل (بالفرجة أو الاستماع أو المشاهدة أو المشاركة الحسية.. الخ) بين هذا الجمهور وعالم «الاشارات الفنية» المعروضة عليه خلال «اللحظة الفنية» (ضمن زمن العرض) وليس بزمن الواقع المعاش خارج هذا العرض. ومن هذا المنظور يمكن فهم العمل الفنى كذلك فى ضوء مفهوم «الانعكاس» للواقع، باعتباره هكذا بالضرورة ولكن أيضا باعتباره قابلا للتوظيف من حيث كونه متضحا لنا خارج كونه واقعا ماديا وحياتيا معاشا بالفعل.

وتتبدى أهمية الاصطلاح حول هذا المفهوم، حتى ترتبط خصوصية الصياغة بالمنهجية- الخاصة كذلك- بفهم الظاهرة موضوعه، ومن ثم يمكن تمييز هذه المنهجية التى ينتمى إليها المصطلح عما عداها من توجهات أخرى كانت ذات الظاهرة موضوعا لها، مثلما نجدها عند آلان روب جرييه بما هى «الحضور»(١١٥) الذى يعنى من حيث رصد الظاهرة ذات ما يعنيه مصطلحا الافتراض الفنى والعالم الافتراضى. كذلك وعند ت. س اليوت (عن أ. ريتشاردز) هى باعتبارها «الموافقة»، كما أنها تدخل(١١٦) فى موضوع «الاعتقاد الجمالى». وهى- ومثلها- كلها توجهات تتباين مناهجها ومن ثم مواقفها التحليلية فى فهم الظاهرة، فلابد مثلا أن الموقف المنهجى لسارتر إزاء الموضوع- عند تعرضه(١١٧) لذات الظاهرة- أنه مختلف عن اليوت وجرييه وغيرهما، كما أن هناك تفسيرات عدة قد تتداخل مع بعضها، نجد منها فى السينما مثلا القول: بأن «السينما تؤثر أو تتعامل مع اثنتين من(١١٨) حواسنا: السمع والبصر، وطالما أننا بصدد عقد مقارنة بين الفيلم والواقع، يتوجب أن نضع فى اعتبارنا جماع ممارستنا الواقعية، والتى تشتمل على حواس أخرى غير السمع والبصر، وهى: الشم والتذوق واللمس.. (وهى التى) لا يدخل فى مهمتها التوصيل أو الأخبار بالتجربة الفنية.. إنهم بالتأكيد أكثر محدودية من حاستى السمع والبصر.. إنهم بالتأكيد يحققون العديد من الإمتاعات الحسية، ولكنها إمتاعات تنتمى إلى عالم الممارسة الإيجابية، أكثر منها إلى تلقى الانعكاسات الفنية». ولا سبيل للاستطراد فى استرسال هذا التوجه الذى يعدو كونه مثالا عما

---

(١١٥) جرييه (آلان روب): نحو رواية جديدة- ص١٣٢، ١٣٣.

(١١٦) ستولنيتز (جيروم): النقد الفنى- ص٥٠٣.

(١١٧) ينظر سارتر (جان بول): ما الادب؟.

(١١٨) Stephenson, Ralph and F.R. Debrix: The Cinema As Art. yp. 201, 202.

نبغيه من تفرقة بين التعامل بالحواس. وأيا كان الموقف من مفهومه، فإن المقصود هو الاشارة إلى تنوع منهجيات فهم ذات ظاهرة العالم الافتراضى فى عالم العمل الفنى، والتى يتوجب الاشارة إليها اصطلاحيا بما يميز فهمها المنهجى فى هذا البحث عنها فى أى توجه آخر.

هذا كما أن استهداف هذا التمييز المنهجى، عبر التمييز الاصطلاحى، لا يأتى لذاته، إذ أن أهم ما يتوجب الاشارة إليه من ضرورة التنبيه إلى المفاهيم الكامنة وراء مختلف المسميات المناظرة- صوريا- لمسمى «الافتراض الفنى»، هو أن مفهوما مثل «الموافقة المؤقتة» بما هو استناد إلى تفرقة بين اعتقاداتنا المعرفية عامة فى الحياة وبين «الاعتقاد الجمالى»، إنما تنبنى عليه نتائج يكون من شأنها اعتبار العمل الفنى فى عزلة تامة عن الحياة، ومن ثم يمكن القول بعدم فاعلية الفن فى التأثير على معتقدات الحياة، مثلما يوجز لنا ذلك ستولينتز فى قوله: «لقد سبق أن وصفنا اعتقادنا (١١٩م) بالعمل فى الفصل السابق بأنه (موافقة مؤقتة).

ولهذا السبب كان فى استطاعتنا أن نقدر الأعمال المرتكزة على المسيحية والأعمال المرتكزة على الإلحاد معا، أو تلك التى تعبر عن الانفعالات (المعتادة) وتلك التى تعبر عن انفعالات نادرة غريبة. فالأعمال الفنية تعبر عن مُثُل عليا وانفعالات شديدة التنوع، لا يمكننا أن ننقلها معنا إلى مجال حياتنا الأخلاقية. وسلوكنا العملى يرتكز على أساس ما نؤمن به (حقا)، لا على أساس ما (وافقنا عليه) من أجل التجربة الجمالية».

فهكذا وإزاء مثل هذه المفاهيم التى تتعامل مع ذات الظاهرة موضوع العالم الافتراضى فى عالم العمل الفنى، كان من الضرورى ايجاد تمايز اصطلاحى بما هو تمايز منهجى، حتى يمكن الابتعاد عن الوصول إلى نتائج غير ما يشير إليها منهج المبحث الفيلمى التجريبى هنا.

- اللا إيهامى:

وهو المصطلح المقصود صنعه تمييزا له عن الايهام المكسور عن عمدية/ فنية، باعتبار «اللا إيهام» حقيقة ثابتة فى طبيعة الفن مهما افترض فيه من إيهام أو واقعية إيهامية متصورة فى عالم العمل الفنى الذى لا يعدو كونه «عالما افتراضيا»، ومن ثم فجدليته المتحققة ابدا هى كون الفن «إيهاميا ولا إيهاميا فى ذات الوقت» وأن الفرق عند اختلاف الاتجاهات والمعالجات الفنية هو فرق فى الدرجة فقط بين الإيهامى واللا إيهامى. أما فى حالة اللجوء إلى قصدية فى رفع درجة «اللا ايهامى» تلزم الاشارة إلى وسيلة تحقيق ذلك وهى «كسر الايهام»، ومن ثم فالمصطلح المصنوع هنا إنما للتمييز بين ما هو عنصر فى حقيقة جدلية وهذا العنصر هو ذاته «اللا ايهام» - وبين وسيلة رفع درجة هذا العنصر وهى: كسر الايهام.

- الكسر النسبى للإيهام:

عندما يتم تحقيق أكبر درجة لكسر الايهام، فسرعان ما تعود هذه «اللا ايهامية» المرتفعة

(١١٩م) ستولنيتز: مصدر سابق، ص٥٢٨.

الدرجة لتصبح مرة أخرى ـ وضمن الجدلية ـ عالما إيهاميا افتراضيا، مقبولا بذاته، مستمرا فى حمل التناقض الأبدى فى طبيعة الفن بين كونه «ايهاما بواقع ما»، وبين تقبله على كونه هكذا ـ أى مفترضاـ عبر نسبة الوعى لدى المتفرج بأنه حيال مجرد عمل فنى. ومن ثم فعودة اللا ايهامية المرتفعة مرة أخرى وبطريقة حتمية إلى كونها «ايهامية»، وبما تستتبعه هذه الايهامية من تعامل «انفعالى» من المتفرج ازاء الشخوص والعالم الايهامى المعروض، يستلزم بالتالى كسرا جديدا للايهام، يكون من شأنه رفع درجة اللا ايهامية مرة أخرى. وهناـ كذلك ـ تعود الحقيقة تفرض نفسها مرة أخرى، لا فكاك منها ولا فكاك من التعامل معها ابداعيا، بما هى مفروضة قسرا، وتتطلب بالتالى تحكما قسريا كلما استشعر المبدع انفلاتها.

والكسر النسبى للإيهام – من هذا المنطلق– هو منهج فنى يعنى نوعا من «الجدلية الفنية»، التى تستلزم قدرة خلاقة فائقة، قوامها تحقيق الإيهام وإثارة ما يلزم من الانفعالات التى تدمج المتفرج فيما يجرى أمامه، ولكن فى ذات الوقت يكون ذهن المتفرج متواجداً «بدرجة» أعلى من الدرجة الأدنى التى يتعامل بها فى حالة الدرامات التطهيرية، وبمعنى أوضح، فإن «درجة الوعى» بالافتراض الفنى يتم ايقاظها أو رفعها إلى درجة أعلى نسبيا، ويكون من شأنها تنبيه المتفرج طوال مدة العرض أنه حيال مجرد عرض فنى، وأن ما يتوهم انه الحياة بانفعالاتها ما هو إلا «لعبة فنية»، ومن ثم يكون نتاج هذه الجدلية التى تسوى فى الدرجة تماما بين «الاندماج وتنبيهه»، نوع من نسبية كسر الايهام.. تلك النسبية التى تجد تحققها عمدا ما بين التمكن من الادماج بما هو الايهامى الذى لا يلغى فى نفس الوقت «اللا ايهامى»، وما بين التمكن من كسر الايهام فى هذا الادماج للارتفاع بدرجة اللا ايهامى الذى لا يمكن بحال أن يلغى العنصر الايهامى إلا لحظيا فقط، إذ سرعان ما يتحول عبر قبوله هكذا كعالم افتراضى إلى «الايهامية» مرة أخرى، أى أن كسر الايهام نسبيا سوف يتم– فى إحدى وسائله – عبر مجرد لحظة صدمية يختارها مبدع العمل وقتما يشاء من تتابعات مسار الايهام، ووفقا لما يرتأيه من التأثيرات، فهو يطلق للايهام عنانه لفترة قصرت أو طالت، حتى اللحظة التى يرى فيها حتمية كسر هذا الايهام، بغية بعث معنى عام أو فكرة ما يتوجب على المتفرج أن يصحو لها بذهنه، لا بانفعالاته، على عكس ما عاشه قبلها من ايهام واندماج فى تيار الانفعالات.

اما وبخصوص البديل التجريبى الذى استلزم ضرورة هذه التسمية الاصطلاحية الخاصة، كى نلخصه تواضعا واصطلاحا، فإن ثمة مشكلة تطرأ نتيجة للمفهوم الذى تثيره لفظة «النسبى»، حيث التناقض مع مفهوم «الجدل» خاصة وأن واقع المفهوم بهذا «النسبى» فى التسمية، يدلنا فى حقيقته على «جدلية»، وليس على «نسبية» من تلك التى يرفضها «المنطق الجدلى».. والبحث فى صياغته لمصطلح هذا البديل، إذ يعترف بما قد ينشأ من خلط، يود الاشارة إلى أن استخدام المصطلح على هذا النحو قد تم منذ البدايات الأولى (النصف الثانى من الستينات) لمحاولة صياغة هذا البديل، وبما أصبح يمثل صعوبة فى تغيير مسماه، رغم الاعتراف بما قد يحمله من التباس. وهذا ولو اننا شئنا النظر إلى الأمر فى حقيقته فلسوف يصبح المصطلح هو: «الكسر الجدلى للايهام»، نظرا لكون ما يعنيه هذا الكسر من «نسبية»–

من الناحية الصورية ـ ما هو فى حقيقته إلا «جدلية» .. ومن ثم قد يصبح الاصطلاح الأخير هو الأصح، لكن يجدر التسجيل هنا بعدم التزامنا أو اكتفائنا بهذا، او حتى الالتزام دائما بمصطلح «الكسر النسبى للايهام» إذا كان قد صيغ على اساس التعامل مع «الايهام» انجرافا وراء الموقف البريختى من «الايهام»، بينما أن انتقادا للبريختية قد تركّز على عدم انتباهها إلى الجانب «اللا ايهامى» الموجود أصلا فى الفن وهو ما جعلنا نتجه فى واقع الأمر إلى التعامل مع هذا «اللا ايهامى» لتاكيده حيثما أردنا عبر بنية الفيلم، حيث لم يكن تعاملنا الحقيقى مع «الايهام» بكسره فقط مثلما هو الحال فى التصور البريختى.. اى أن الأصح فى حالتنا هو أن نصطلح على مسمى «تاكيد اللا ايهامى» لأنه التأكيد الذى يمكننا من التلاعب برفع درجة تواجده طالما أنه موجود أصلا ولا يكون ناتجا عن «كسر للإيهام» إلا من حيث اعتبار ما تم تصوره «كسرا» لا يعدو كونه اضافة تأكيدية للموجود الأصلى: «اللا ايهامى» أى تأكيده، أو ابرازه فى لحظة، بدرجة او بأخرى.

ـ الكسر الصدمى للإيهام:

فباعتبار الكسر النسبى للايهام يمثل البناء العام اصطلاحا، فإن الكسر الصدمى هو وسيلة تحقيقه فى لحظة محددة عبر اسلوب الصدمة، والمقصود بها اساسا، ما تتيحه الوسيلة السينمائية على وجه التخصيص، حيث الامكانيات المتفردة لتكنيك «القفزات الصدمية» التى توفرها كل عناصر الفيلم، وخاصة ما هو متوفر فى امكانية فن المونتاج السينمائى- كمثال فقط- كما اوضحه من قبل سيرجى أيزنشتين وكما ركزه فيما أسماه «المونتاج الذهنى».

ـ الكسر الضمنى للإيهام:

ويما يميز عمديته فى تحقيق كسر الايهام خلال مسار متتابع من اللحظات، وفى صياغة الأحداث والشخصيات وعالمها الفنى الافتراضى، بحيث يتميز ناتج «الايقاظ» فيه عما يمكن أن ينتج عن عدم تمكن فنى فى بعض عروض الايهام.

واوضح مثل لتحقق الكسر الضمنى للايهام هو فى اسلوب «الكاميرا المختبئة -هى: المحاصرة- فى مصطلحات البحث هنا)، ليس فقط كما طالب بها دريجا فيرتوف من حيث ترك الحياة تسير فى مجراها أمام هذه الكاميرا بلا تدخل، بل على العكس: باستثارة الأحداث من خلال الاختراع السينمائى، حيث لا شيء يتحرك في العرض الفيلمي إلا الآلة السينمائية نفسها، وما يراه المتفرج من حركة ما هو إلا توهم. ولكن لأن في هذه الحقيقة العلمية كل ما يشكل جماليات (١٢٠) السينما وفنياتها بدءا من التصوير مرورا بالحيل السينمائية وانتهاء بالمونتاج، لذلك ارتأي الباحث اطلاقه صفة «الخاصية» عليها.

---

(١٢٠) ينظر للباحث بحث غير منشور بعنوان: الايهام بخلق الحركة.. خاصة لجماليات السينما+ بالاضافة إلي مذكور ثابت في: الناتج الحركي لمونتاج الفيلم مدرك حسي.. أم ناتج جمالي؟..

الصحفيلمي ـ او ـ الصحفسينمائي:

هو اصطلاح للاشارة إلي أحد أساليب البديل التجريبي السينمائي للمبحث، سواء منها ما يتوجه إلي استفزاز الأحدث أمام «الكاميرات المحاصرة» لاختبار قضية او سؤال ما، او حتي ما يتبع مباشرة أسلوب التحقيق «الصحفي السينمائي» بشتي تطبيقاته الابداعية المعروفة، ولكن بالاضافة التوظيفية لكل من الكسر الصدمي للايهام، والكسر الضمني للايهام.

وتأتي صياغة المصطلح بهذا الادماج لكلمتي: الصحفي والسينمائي، لعدم الالتباس إذا ما قيل أحيانا بالصحافة السينمائية تعبيرا عن الجريدة السينمائية، والتي ترتبط مهمتها بالاعلام الإخباري في المحل الأول، دون أن تتخطاه إلي منهج فني يعبر عن رؤية فنان ازاء الواقع، علي عكس «الصحفيلمية». أما كون أن «الاحساس بفورية المباشرة للواقع» عنصرا يجمع بينهما، فإنه في الجريدة يبقي عند حد أسلوب تسجيل الوقائع بالكاميرا مباشرة، بينما في «الصحفيلمية» يمكن أن يكون ذلك أسلوبها، ولكن كذلك يمكنها أن تأخذ منه مجرد صورة الأسلوب لتعيد اداءه، حتي ولو تم ذلك في الاستوديو، وبناء علي سيناريو مكتوب وديكورات مصممة.. ألخ، فالصحفيلمية تحتمل كلا الاتجاهين علي عكس الجريدة أو الصحيفة السينمائية.

وأما من الناحية اللغوية فلابد من الدفاع عن صياغة هذا المصطلح بالاستناد علي قرار مجمع اللغة العربية بجواز ظاهرة «النحت» كجنس من الاختصار وكما تكلم فيه عدد كبير من علماء اللغة الأقدمين، «أولهم الخليل بن احمد في كتاب (١٢١) العين، الذي ذكر أن العرب تلجأ للنحت إذا كثر استعمالهم للكلمتين، فيقومون بضم بعض حروف إحداها إلي بعض الحيلة المبررة، بحيث تصبح هذه الحيلة هى أكبر تجسيد- من خلال إشراك وعى المتفرج- لكسر الايهام، بينما هو كذلك يعيش اندماجا فى «طبيعية» ما التقطته الكاميرا من ردود أفعال الحياة ذاتها.

- خاصية الإيهام بخلق الحركة السينمائية:

رغم انه سبق استخدام تعبير «الايهام بخلق الحركة» لدى بعض النقاد والمنظرين السينمائيين، وذلك للتعبير عن حقيقة علمية بخصوص حروف الأخرى» (السيوطى: ٢٨٥)- فالنحت باختصار «هو انتزاع كلمة (١٢٢) من كلمتين أو اكثر على أن يكون هناك تناسب فى اللفظ والمعنى بين المنحوت والمنحوت منه. وقد عدَّه بعضهم ضربا من ضروب الاشتقاق». بل والأبعد من ذلك، وكما يقودنا الباحث الجغرافى عبدالله يوسف غنيم بصدد بحثه فى نحت المصطلحات الجغرافية عربيا، إلى رأى ابن فارس القائل بأن «الكلمات الزائدة على ثلاثة أحرف (١٢٣) اكثرها منحوت.. فمن ذلك قولهم للرملة المشرفة على ما حولها (جمهور) وهذا من كلمتين: (جمر) ويدل على الاجتماع و(جهر) ويدل على العلو. فالجمهور شىء متجمع عال».

---

(١٢١) عبدالله يوسف غنيم: استنباط المصطلحات العربية للأشكال الارضية- ص٢٢.

(١٢٢) شحادة الخورى: تدريس العلوم باللغة العربية فى الوطن العربى- ٧٣.

(١٢٣) عبدالله يوسف غنيم: مصدر سابق.

وقديما كان الكندى «هو الرائد حقا فى نحت الألفاظ [١٢٤] الجديدة يوم لم يكن فى قدرة الباحث العربى، أن يبنى اللفظ بمعناه الحقيقى الدال عليه» حيث «وجب عليه أن ينحت المصطلح الفلسفى الجديد ويقيم بناءه، مشتقا من اللغة تارة أو مقرونا بطريقتها أو مقتبسا مما اختاره المترجمون فى نقولهم تارة أخرى. وأعمال الكندى فى هذا السبيل تعتبر طفرة فى الشكل والمضمون معا؛ لأنه تمكن من أن يؤسس (حدودا) و(رسوما) للمصطلحات الفلسفية والكلامية مما يجعله طلعة بين علماء عصره» (د. جعفر آل ياسين، فيلسوفان رائدان، ط١ بيروت ١٩٨٠م- ص١٣).

هذا «وقد استعمل النحت قديما فقيل: البسملة [١٢٥] (بسم الله) والحمدله (الحمد لله) والحوقلة (لا حول ولا قوة إلا بالله) وقيل عبشمى (نسبة إلى عبد الشمس) وعبقسى (نسبة إلى عبد قيسى) وكذلك استخدم حديثا فقيل: برمائى وأفرواسيوى ولاسلكى ولامائى..»- ناهيك عن بعض مظاهر الاختصار بالنحت الشائعة والمعترف بها فى تراثنا من قبيل «صلعم» اختصارا لصلى الله عليه وسلم، ومن قبيل بعض ما يرصده المستشرق روزنتال فى «مناهج العلماء المسلمين فى البحث العلمى»، حيث «جرت عادة المحدثين على اختصار الفاظ[١٢٦] كتبهم: من ذلك كلمة «حدثنا» اختصرها بعضهم على «ثنا» وبعضهم على «نا»، وبعضهم على «دثنا» ومن ذلك كلمة «أخبرنا»، اختصرها بعضهم على «أرنا» وبعضهم على «أبنا ومن ذلك (حدثنى) اختصرها بعضهم على (ثنى) وبعضهم على (دثنى)» .. ومثل هذه المختصرات كثير، وهى مختصرات تذكرنا بمختصرات أيامنا هذه فى كل ميادين المعرفة».

هذا وإن كان ما يلجأ إليه البحث هنا من ناحية الصياغة الاصطلاحية لا يتوقف عند مجرد الاختصار، ولكنه يأخذ مبدأ التسليم به ضمن محاولة نحت المصطلح متبعا فى الاثنين ما اعترف به تواضع التراث اللغوى، وهذا بالرغم من الآراء القائلة بأن النحت قد «مضى زمانه وقفل بابه [١٢٧] بعد أن تكيفت اللغة العربية، وأصبحت بقواعدها لغة اشتقاق، لا لغة نحت»- إلا أن مواجهة مقتضيات العلم وأبحاثه المتجددة أبدا، تستلزم عكس هذا الرأى. ولهذا جاء الحسم فى قرار مجمع اللغة العربية فى مؤتمره العام سنة ١٩٦٥م- اعتمادا على دراسة اضافية للدكتور إبراهيم انيس- بأن «النحت ظاهرة لغوية احتاجت إليها اللغة قديما وحديثا [١٢٨]. ولم يلتزم فيه الأخذ من كل الكلمات ولا موافقة الحركات والسكنات، وقد وردت من هذا النوع كثرة تجيز قياسيته، ومن ثم يجوز أن ينحت من كلمتين أو أكثر، اسم أو فعل عند الحاجة..»- وكما هو الأمر كذلك فى مؤتمر المجمع لعام ١٩٨٥م، وحيث كان التعليم هو قضية المؤتمر، فمن بين ما أكدته أبحاثه بالأدلة «.. أن[١٢٩] النحت والاشتقاق قاعدتان اساسيتان من

---

(١٢٤) محمد جلوب فرحان: ريادة الكندى للفكر الفلسفى العربى -ص ٩٨.
(١٢٥) شحادة الخورى: مصدر سابق.
(١٢٦) د. محمود السمرة: مراجعات حول العروبة والاسلام وأوروبا- ص١٤٠.
(١٢٧) عبدالله يوسف غنيم: مصدر سابق.
(١٢٨) المصدر نفسه- ص٢٣.
(١٢٩) عبدالرزاق البصير: حول مؤتمر اللغة العربية- ص٥٨.

قواعد «اللغة العربية» وهما قاعدتان تيسران وضع المصطلحات العلمية وتعريبها بكل سهولة»- وهو ما ينطق التاريخ بالكثير منه حيث «ما لم يجد له العرب من المصطلحات العلمية أو الفنية مثيلا فى لغتهم اشتقوا له بديلا، أو نحتوا له اسما على صورته أو حتى أخذوه كما هو..»

وعندما يشير د. وافى إلى الاستعانة «بالنحت والاشتقاق الأكبر ومزج كلمتين أو أكثر من كلمة واحدة» (١٣٠)- فى معرض إشارته لخلق الأدباء والعلماء لألفاظ جديدة تستلزمها أمور مستحدثة، فإنه يشير إلى شرطية أن «أجاز المجمع اللغوى بمصر الالتجاء إلى هذه الطريقة، حيث تدعو إلى ذلك ضرورة، بألا يوجد فى مفردات اللغة متداولها ومهجورها ما يعبر تعبيرا دقيقا عن الاصطلاح المراد التعبير عنه». وهى الشرطية ذاتها التى تدفع إلى حالة الاصطلاح هنا.

ومن هنا ولمقتضيات التوجه الفنى الذى يخلص إليه هذا البحث كان اللجوء إلى صياغة مصطلح «الصحفيلمى» نوعا من النحت المجاز لغويا من ناحية، والذى يستلزمه الاصطلاح على مفهوم خاص بأحد أساليب البديل التجريبى من ناحية أخرى.

ـ الكاميرا المحاصِرة (بكسر الصاد):

بالاضافة إلى ما يعنيه الحصار من التفاف وتخطيط فى توزيع أكثر من كاميرا مخبأة خلال هذا الالتفاف بما يعتبر المعادل لمعالجة السيناريو السينمائى الدرامى، فإن مصطلح «الكاميرا المحاصرة» هو كذلك للتمييز عما ارتبط فى الاذهان ببرامج «الكاميرا المختفية (أو الخفية)»، سواء المحلية منها أو ما تقدمه كذلك بعض التليفزيونات الأجنبية، فرغم التقاء مجرد الاسلوب احيانا من حيث إخفاء الكاميرا، ترقبا لالتقاط أحداث تتم استثارتها أو استفزازها عن عمد، إلا أنه يلزم التمييز بناء على اختلاف الوظيفة الفنية بين إمتاع التسلية، وإمتاع اكتشاف مضمون الواقع الراهن بهدف الوعى بتغييره، كذلك هو تمييز للكاميرا المحاصرة عن «الكاميرا المخبأة» عند دزيجا فيرتوف، فرغم التقاء الاسلوب والأهداف، إلا أن الاضافة المستمدة من «الدراما» التى ينتقدها فيرتوف كلية مع اكتفائه بالتقاط ما قد يحدث دون التطرق إلى استفزاز الأحداث بحثا عن قضية، هو ما يستلزم الاصطلاح الخاص كذلك. هذا كما يمكن القول اشتقاقا «الحصار الكاميراتى».

ـ الفرجة/ المشاركة:

رغم أنه سبق استخدام هذا الاصطلاح فى موضوع «الاحتفالية فى المسرح» بتوجهها السوسيولوجى(١٣١)، حيث ثمة التقاء إلى حد كبير فى تفسير امكانية تحقق الفرجة/ المشاركة، لذا يأتى المصطلح فى المبحث الفيلمى هنا اشارة إلى التعامل «الممكن» مع العرض

---

(١٣٠) د. على عبدالواحد وافى: علم اللغة- ص٢٨١ . ٢٨٢.

(١٣١) دوفينيو (جان): سوسيولوجيا الفن- كذلك عبدالعزيز مخيون: التعريف بعلم اجتماع المسرح- ص٢٥: ٢٩.

الفنى، مبنيا ذلك على الرغبة الأولى فى الاقبال على هذه العروض كصورة للانتماء الجماعى.

والفرجة/ المشاركة، هى من ناحية فى مقابل «المراقبة» عند بريخت، ومن ناحية أخرى: تمييزا لها عن «المشاركة الوجدانية» فى دراما التطهير الكلاسيكية، فرغم أن الفرجة/ المشاركة هى شمولية تحتوى المشاركة الوجدانية - كما هو فى ضمنية البديل التجريبى للمبحث الفيلمى - إلا أنها فقط تتوقف على حتمية هذه الوجدانية دون أن تقتصر عليها ، إذ هى كذلك مشاركة ذهنية أثناء الفرجة ، مثلما هى وجدانية بالاندماج الانفعالى ، ولكنها عملية ارتباط جدلى دينامى وليس مجرد « تراص » أفقى للعنصرين ، فالمقصود بهذا الاحتواء أن يعبر عن جدلية بين متحقق حتمى هو « المشاركة الوجدانية » وبين متحقق بالتشكيل الفنى (البناء والمعالجة) هو : المشاركة الذهنية عند جلب اهتمام المتفرج إلى مناقشة قضية صراع ما أثناء مشاركته الوجدانية فى الانفعالات الناتجة حتما عن هذا الصراع، طالما أنه ضمن « عالم افتراضى ».

- واقعية الأثر :

إنه حتى فى إطار التسليم بموقع بريخت فى معسكر الواقعيتية المزعومة، فإن توجه المبحث الفيلمى الذى ينتهى ببديل تجريبى عوضا عن الحل الملحمى البريختى إنما يعنى - بالتالى - منحى واقعيا مختلفا رغم الاتفاق فى الهدف الوظيفى، وهو المنحى الذى يعمد البحث إلى تسميته اصطلاحا : « واقعية الأثر »، إشارة إلى البديل التجريبى السينمائى الذى يستهدف بدوره الواقعية أيضا، ولكنها واقعية لا تبحث عن تحققها عبر « عالم العمل الفنى » الذى لن يعدو أبدا كونه «افتراضا» دون أن يرقى - أبدا كذلك - إلى كونه «واقعا» مهما كانت المواصفات والاجتهادات القسرية، وإنما تبحث واقعية البديل عن تحققها عبر «واقعية الالتحام بالواقع المعاش حياتيا لا المفترض فنيا» .... أى عبر «الأثر» الذى سيخرج به المتفرج/المشارك من «عالم الفن» إلى «العالم المعاش»، وبما يكسب تحقق الهدف الوظيفى سمة «الامكان» أى « واقعيته»، ودون أن تعبأ «واقعية الأثر» بافتراض «واقعية ما» للعالم الفنى، لأنها مستحيلة، ولا تعدو كونها وهما وتوهما.

فالجدير بالذكر هنا أن تبنى البحث لمفهوم العمل الفنى باعتباره عالما افتراضيا، وإذا ما التقى بأية استنتاجات مشابهة أخرى ولكنها مبنية على توجهات تناقض الوظيفة الايجابية للفن فى المجتمع، فإن ذلك لا يعنى اتساقا بين المفهومين، مثلما هو الحال لدى بيارجوزف برودون إذ «فى كتابه[١٣٢] (حول مبدأ الفن وقدره الاجتماعى)، يتكلم عن موت الفن فى تعابير هيغلية : أن المجتمع ينفصل عن الفن، إذ يضعه خارج الحياة الواقعية ويستخدمه أداة تسلية ولهو، لا يتمسك بها. وهو ينظر إلى الفن على أنه ترف إضافى غير ضرورى، بل هو من الوهم

---

(١٣٢) ريستسلر (أندريه) : الجمالية الفوضوية - بيروت - عويدات ص ١٨.

فلا هو موهبة ولا وظيفة، ولا هو نمط حياة أو انه جزء أساسى من الوجود».

من ناحية أخرى أكثر عمومية، يلزم التأكيد على أن فكرتنا حول عالم العمل الفنى باعتباره عالما افتراضيا هى فكرة بعيدة تماما عن مفهوم الذين «لا يملون ابدا تأكيد [١٣٣] أن العمل الفنى (تام) مكتف بذاته منعزل» إذ ورغم النتيجة الصورية منطقيا التى يمكن أن تلتقى مع مقولة أن الفن «انتقال من حقيقة شائعة إلى عالم يفوق الواقع يحاول التحقق فى وجود مستقل بذاته »[١٣٤]. فإن ما تقود إليه نظريتنا فى عنصر الافتراض الفنى ليس هذه الاستقلالية المزعومة، فهنا العمل الفنى رغم كونه ليس بالواقع، إلا أن مجرد ممارسته بالتلقى هى فى ذاتها واقع، ومن ثم فالتواصل مع الواقع موجود غير منقطع، ولكنه متمثل فى ممارسة مع العمل الفنى بالفرجة أو المشاركة أو كليهما، وليس عبر معايشة لواقعية (متصورة) داخل العالم الفنى المعروض، فالمتلقى لأعمال الواقعيتية يكون مستهدفا لأن يصبح « مأخوذا » إلى عالم وهمى، ويتم تحقق استلابه على هذا النحو بسبب القدرة على تغليب درجة الأحاسيس على حساب درجة وعيه التى تنبه بأنه حيال عرض فنى، وهو الوعى الموجود بالضرورة، وكل ما فى الأمر انه قد أمكن خفض درجة تواجده وتقليصه إلى الحد الأدنى، ولكن المستحيل هو إلغاؤه. وأما من حيث الشق « الإيهامى » فى فن واقعية الأثر، فإن هذا المتلقى لا يصبح « مأخوذا » وإنما « مشاركا » باعتباره كيانا بشريا فعليا، لأنه سيحيا ممارسته للتلقى الفنى وهو بكامل مقوماته الذهنية والانفعالية معا، فلن يقتصر الأمر على جعله معايشا بالاحاسيس، وإنما ممارسا للذهنية بنفس عضويتها الجدلية مع الاحاسيس، دون أن ينفى أحدهما الآخر، حال التمكن الفنى من تحقيق جدلية الإيهامى واللا إيهامى فى فن واقعية الأثر، الذى يصبح فنا بهذه الصفة استنادا إلى أن المتلقى - عبر كونه ممارسا - قد أصبح خلية التراسل بين الواقع والفن، أى بما ينفى عن الفن استقلاليته من الناحية الوظيفية،وإن لم تنف عنه استقلالية ما هويته كعالم افتراضى.

من ثم فلن يسقطنا التصور باستقلالية الفن كترتيب خاطئ على نظرية الافتراض الفنى، تحت طائلة النزعة البرجماتية ذاتها بزعامة جون ديوى الذى « صال صولة الغاضب الناقم[١٣٥] على الأوضاع القائمة التى يراد لنا فيها أن نفصل الفن عن مجرى الحياة العملية الواقعية».فالأقرب إلينا فيما يتعلق بالسينما نجده فيما يشرح البروفيسور هامبشاير أن «المتعة التجارية»[١٣٦].تترك المشاهد فى حالة سلبية وقد خضع عقله ومشاعره لعمل مؤثر خارجى، فى حين أن المتعة الفنية الجادة نشاط إيجابى يزيد من فهمنا للواقع». فإن هامبشاير لا يبتعد فى توسله التوضيح عما نقصده بالجدلية المتضمنة فيما أسميناه بالافتراض الفنى،

---

(١٣٣) ستولنيتز (جيروم) : النقد الفنى - ص ٤٩٥.

(١٣٤) هويسمان (دنيس) : علم الجمال /الاستطيقا - ص ٧٤.

(١٣٥) د. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر. - ص ١٣٠.

(١٣٦) هامبشاير (استيوارت) : الواقعية لا تكفى. - ص ٥٢.

ذلك « أن الفيلم التجارى فى أحسن حالاته، يقدم لنا وهما شفافا، نستطيع أن نجسد فيه أى حلم شخصى أو أى تحقيق لرغباتنا المكبوتة، دون أن نستشعر اى احترام لما يعرض امامنا، بل نراه شيئا مستقلا عنا له وجوده الخاص به[١٣٧]، شيئا نستكشفه ونتفهمه، ونعلم فى الوقت نفسه أن الذين وضعوا خطة الفيلم رجال خبراء فى السيطرة على نفس الجماهير، وأن هدفهم هو تزويدنا بإمكانيات يسيرة لتحقيق ذواتنا - عروض يسيرة، سهلة القبول من الأشباح السوداء والبيضاء ... لذلك فحين نخرج من دار السينما فإننا نخرج من شيء لا صلة بينه وبين الحياة الواقعية».

من هنا جاء مصطلح « واقعية الأثر » الذى اقتضى توجه المبحث الفيلمى صياغته على هذا النحو بما يحمل المعنى المطلوب، ومن حيث تمييزه عن أى واقعيتيه ـ متصورة ـ أخرى تخص عالم العمل الفنى، فالواقعية التى يستهدفها توجه المبحث هى «واقعية التعامل مع الواقع» خارج عالم العمل الفنى ولكن من خلاله او عبر مرحلة الفرجة / المشاركة، المشتملة على الذهنية والوجدانية، ولكن دون ارتقائها إلى حد المشاركة الايجابية الكاملة والممكنة التحقق فى الواقع المعاش فقط، وهو المستهدف أولا وأخيرا.

ـ الانبهار

إن الانبهار كعنصر أساسى هو جامع بين نسقى اللعب/ الفن، طالما توفرت فيهما «الفرجة» وعنصر الإبهار هذا فى نسق الفن وهو عنصر أبدى ملازم مهما أنكر نظريا وطالما كانت حقيقة الافتراض الفنى المسبق حقيقة ازلية بدورها ـ بل إن بروز الانبهار هو ناتج لإبراز دور اللا إيهامى فى العمل الفنى، إذ حتى فى اقصى درجات التحكم فى الإيهام بمحاكاة الطبيعة (التصوير فى عصر النهضة مثلا) فإن الانبهار يبرز باعتباره درجة من الوعى بدرجة هذه المحاكاة، أى الوعى بكونه فنا وليس حياة حقيقية، ومن ثم فهو الانبهار / الابهار.

إن ما يجعلنا ننجذب إلى تحريك العرائس فى مسرح خاص بها، ليس هو حركتها فى ذاتها وإنما الانبهار بتحريكها، اى انه الانبهار بمحاكاتها للحركة الحيوية، ومن ثم فهو استثمار للا إيهامى فى اتفاقنا المسبق بالافتراض الفنى. وهنا يصبح استثمار اللا إيهامى اكثر شرطية للفن من الإيهامى ذاته، بل وسابق عليه، وبما يمنح الحق لفنون كسر الإيهام فى أن تستند على أولويته دون شرطية الارتفاع بدرجة الإيهام، وتبقى فنون كسر الإيهام هذه فى حلبة الفن، أى حلبة الفن/اللعب.

وهكذا وفى مجال الابهار يربط د. حمادة بين ألعاب السيرك والمسرح، ضمن ما يسوقه من أسباب لذهاب الناس إلى المسرح، حيث سبب « الحصول على متعة خاصة، تتولد من

---

(١٣٧) المصدر نفسه - ص ٥١.

مشاهدة عمل يتخلق شيئا فشيئا، ويدل على مهارة لا تتوافر إلا لقلة من الناس(١٣٨). فإذا كان هذا المتفرج يذهب إلى السيرك ليستمتع برؤية لاعب ماهر يمشي رويدا رويدا على سلك رفيع مشدود إلى قائمين مرتفعين، فهو أيضا يذهب إلى المسرح كي يستمتع بعالم الإيهام المسرحى الذى يتخلق شيئا فشيئا من كلمات المؤلف الصادرة من خلال رؤية المخرج وإدارته لعناصر العرض المسرحى ....والتى .... تتوالد من بعضها فى مهارة».

وامتدادا لفكرة عمل معارض خاصة بـ « الرسوم الخداعة» نجد تحول مبدأ محاكاة الواقع فى فن التصوير إلى لعبة إيهام وخداع بهذا الواقع، مثلما أن (رامبرانت)، فى القرن السابع عشر، قد « رسم لوحة لخادمته وعرضها فى إحدى النوافذ، لخداع المارة » (١٣٩) – ومثل حكايةالرسامين الاغريقيين (زوكيس وبرازيوس / حوالى ٤٠٠ ق.م) عندما تباريا فى تقليد الواقع « فرسم الأول سلة عنب كانت من الدقة ومن المماثلة للواقع بحيث صارت الطيور تحط عليها وتحاول نقر حبات العنب .... أما الثانى فقد اكتفى برسم ستارة، وعندما جاء منافسه تقدم نحو الستارة لازاحتها، معتقدا أنها تخفى لوحة وراءها».(١٤٠) – وما أكثر ما يجرى اليوم من ممارسات إبهار للخداع التشكيلى بما يدخل مباشرة فى اطار الألعاب الخداعة رغم الانتماء للفن وبما يدفع إلى انشاء معارض خاصة بمثل هذه الاعمال.

ـ الأكاديمية التجريبية ـ والتجريبية الأكاديمية :

وهما الاصطلاحان اللذان يستويان فى التعبير عن شرطية العنصر بالآخر : «الأكاديمية» و « التجريبية » بما يعتبر « منهجة » لكل منهما خلال شرطيته بالآخر، دون أنْ تتوقف الأكاديمية عند جمود وتجميد وحتى لا تصبح التجريبية انفلاتا بلا منهج.

هذا وقد يبدو الاهتمام بصياغة هذا المصطلح خارجا عن موضوع المبحث الفيلمى ودائرته، ولكنه – فى الحقيقة – إنما يمس اطار المنهج الذى تدور فيه عملية المبحث برمتها بدءا بما هو مستهدف ومرورا بامكانية التحقق التطبيقى وانتهاء بالمنهجية الواضحة ذاتها التى تدور فى اطارها عملية المبحث الفيلمى التجريبى بأكملها والتى تستتبع بدورها اشكالية عامة تخص هذا المنهج من ناحية، كما تخص العملية التعليمية للفن عامة ألا وهى « اشكالية سبق النظرية على الابداع »، وتلك الاشكالية التى تستوجب بحثا خاصا بها يكون من شأنه الانتهاء إلى تحديد موقف علمى محدد من موضوع الأكاديمية التجريبية – أو – التجريبية الأكاديمية.

وتجدر الإشارة – للتأكيد – إلى إنه أيا كانت محاولة العرض الموجز لمفاهيم هذه الاصطلاحات التى لجأ البحث إلى صياغتها، إلا أن الإيجاز فى ذاته لا يمكن أن يغنى أو

---

(١٣٨) د. إبراهيم حمادة : طبيعة الدراما. – ص١٣، ١٤.

(١٣٩) نهاد عبدالرحمن التكرلى : رسالة باريس ... معرض الرسوم الخداعة.– ص ١٧٤

(١٤٠) المصدر نفسه.

يكون كافيا، بل ولا تعدو وظيفته مجرد الإشارة، كذلك – وهذا هو الأهم – أن المصطلحات ذاتها،وحيث كل منها إشارة إلى عملية دينامية تربطها جدلية ببقية ما تشير إليه المصطلحات الأخرى من عمليات دينامية كذلك، حيث لا يمكن الحديث عن « الإيهامى » وحده دون « اللا إيهامى » كما ان كليهما غير مفهوم بدون « العالم الافتراضى » للفن، ذلك الذى لا يفهم بدوره بدونهما، وهكذا حيث يتأكد الترابط والتداخل الدينامى بين مضامين مصطلحات تعبر فى حقيقتها المجزأة قسرا عن « جدلية »، وهو ما يدحض فكرة الاكتفاء بالمصطلح الواحد عند ذكره للإشارة إلى مجمل العملية الجدلية فى ترابطاتها وتداخلاتها،كما أنه ما يؤكد من ناحية أخرى ضرورة التعرف الدقيق والأكثر شمولا لهذا المفهوم فى كليته دون تجزئة كتلك التى اقتضتها صياغة المصطلحات والتعريف الموجز بها، إذ هى فقط أسباب البحث والدراسة هنا بما استلزمته من صياغة ومن ضرورة ذلك الفصل التعسفى المؤقت بين العناصر،وبما يشير من ناحية أخرى – وهى الأهم – إلى ضرورة انجاز الصياغة المكتملة للجانب النظرى فى المبحث الفيلمى التجريبى الأساسى، والخاص بالكسر النسبى للإيهام السينمائى كبديل تجريبى سينمائى عن البريختية محل الاستشكال.وهى – هذه الصياغة المرجوة – التى من شأنها أن تتخطى ملحوظات التجزئة من ناحية، وبما هو كفيل بطرح التجربة برمتها للتقييم النقدى والعملى من ناحية أخرى.

الورقة الأخيرة

استدعاء مأزق النظرية والإبداع

النتيجة :
استدعاء مازق النظرية والإبداع للبحث

إن واحدة من أهم الاشكاليات التى يمكن أن يثيرها المبحث الفيلمى التجريبى هنا هى: اشكالية سبق النظرية على الإبداع. ذلك أن المنهج التجريبى للمحاولة بأكملها، لابد وأن يثيرّ الإشكالية من جذورها، حيث التجريبية فى المفهوم الذى يتبناه المبحث الفيلمى إنما تعنى انها استحداث نظرى لتوجه فنى جديد يستلزم بالضرورة – أو هو الخطوة الحتمية إلى – عملية التطبيق الفنى لهذا التوجه الجديد من باب التجربة للتعرف على اثره الجماهيرى، حتى ولو اقتضى ذلك مرحلة معملية، مثلما هو الحال بالفعل فى الفيلمين التجريبيين موضوع المبحث الرئيسى لهذا فالتجريبية تعنى هنا مراحل ثلاثة هى ذاتها مراحل المبحث الفيلمى التجريبى:

- الافتراض لتوجه فنى (التنظير).
- التطبيق التجريبى (الفيلم السينمائى).
- التقييم (النقاد، والبحث الميدانى، والجمهور).

ومن ثم وبهذا التصور فلابد من نشوء إشكالية أولاً حول إمكانية « سبق التنظير على الإبداع الفنى السينمائى »، طالما أن المحاولة قد مرت بالتطبيق عبر هذا المنهج من ناحية، وأن المبحث يتبناه نهجا كذلك من الناحية المبدئية، وهو ما لابد أن يستدعى من المواقف مناهضات استشكالية عديدة من شأنها – فى حالة عدم التوضيح – تقويض المبدأ من اساسه. وبما من شأنه أن يستلزم التعرض بالبحث للكيفية التى توضح « امكانية التحقق » فى هذا النهج التجريبى، خاصة وأنه يمس بشكل جوهرى اشكالية تعليم الفن نفسها من ناحية، وبما يساعد على طرح تصور للعلاقة الاشكالية بين كل من « الأكاديمية » و « التجريبية » فى مجال الفن عامة، والسينما خاصة. الأمر الذى يحتم ضرورة التعرض بالبحث المركز والمدقق منهجيا فى هذه الاشكالية على وجه التحديد، بالنظر إلى هذه الخصوصية النابعة من ارتباطها بالحالة المنهجية النوعية لهذه التجريبية الفيلمية، وحتى تكتمل للمبحث الفيلمى التجريبى جوانبه النظرية من حيث الممارسة المنهجية ومستخلصاتها التى تستند على هذا المنهج، كما يمكن إزالة اللبس فى تقييم المبدع الذى ينكب على البحث النظرى وكأنه نقيض الإبداع، إلا إذا كان المقصود هو الاكتفاء بالممارسة النظرية دون هذا الإبداع، مثلما هو الأمر فى الاتهام الموجه لكاتب هذه السطور، حيث اضطرته مجرد الظروف إلى ذلك، وبما جعله عرضة لتقييم من هذا القبيل، إذ ما أن سئل صلاح أبو سيف كأستاذ فى قسم الإخراج بمعهد السينما :« من هم انبغ طلابك ومن خيب توقعاتك [١٤١] ومن هو افضل مخرج للواقعية بعد صلاح أبو سيف ؟» – حتى جاءت إجابة الأستاذ صلاح أبو سيف : « توقعت لـ (اشرف فهمى ونادر جلال) مستقبل كويس وحصل، و(مدكور ثابت) خيب توقعاتى لأنه ترك الإخراج واتجه للعمل النظرى

---

(١٤١) محمود جاد الله : صلاح ابو سيف للمسئولية ... ثورة يوليو هى الحد الفاصل بين الظلم والعدل. – ص ٢٩.

فى مجال السينما (١٤٢) وأفضل مخرج للواقعية بدون شك عاطف الطيب ». فهكذا بات الانكباب على البحث النظرى مخيبا لتوقعات إبداعية، وهى مقولة صحيحة ولا شك، شريطة ألا تفهم هكذا إلا فى حالة اكتفاء مبدع بالممارسة النظرية وحدها، وألا تفهم باعتبار الإبداع - عند ممارسته - متناقضا مع ضرورة البحث النظرى، الذى يشكل شرطا للوعى التجديدى فى السينما.

ولهذا كان لابد من أن يكون الهدف الأخير لبحثنا « تطبيقيا »، حتى « لا نستهلك وقتا ثمينا (١٤٣) فى صنع مخلوقات نظرية ما تزال تتراكم حتى تحجب الرؤية عن الواقع نفسه ». من هنا فإن البحث يصبح مواجها بما يدخل فى نطاق ممارسة الإبداع الفنى عامة، ضمن اشكالية لسبق النظرية على الإبداع، وهو ما يمكن إثارته فى أكثر من صيغة للتساؤل : هل من المحتم أن يمتلك المبدع/الفنان، نظرية أو تنظيرا يكون من شأنه تحقق الإبداع الفنى الخلاق ؟ .... وإذا ما كان الأمر كذلك فهل يمكن تصور امكانية سبق للنظرية أو التنظير على الإبداع ؟ .... ومن ثم، الا تصبح هناك ثمة اشكالية محور طرفيها هو ذلك التناقض ما بين مستلزم الطلاقة فى الإبداع من ناحية، وقيود التنظير المسبق من ناحية أخرى ؟... ذلك إذ تنشأ الإشكالية فى أعلى صورها، عندما يكون ثمة تسليم بالوعى فى العملية الإبداعية، كالقول بأن الإبداع « ممكن فقط على أساس الوعى (١٤٤) التام والإلمام الفعال التطبيقى للواقع. وجوهر الإبداع يتلخص فى خلق الجديد القادر على الاستجابة لمتطلبات الانسان، ومهام الوعى، وتحويل الواقع ». ومن ثم فهو القول بأن « الإبداع يتسم (١٤٥) بإنتاجية التفكير والفعل مقابل جمود أنواع الوعى والممارسة الأخرى ».هذا، إلا أن هذه المقولة ذاتها كمقدمة، هى التى تؤدى إلى نتيجة مؤداها أن « الإبداع نقيض الموات(١٤٦) والجمود والصنعة، إنه تجديد دائم للانسان والحياة. والإبداع لا ينسجم والقوالب الجاهزة، كما أنه تجاوز مستمر مفعم بالحركة والحيوية الفاعلة، وهو ينتعش بالحرية ويخبو بالكبت ». ومن ثم تكون الاشكالية فى هذه القضية عندما يتم التسليم بعنصر الوعى، ومع ذلك تعود النتيجة لتضع أحد صور هذا الوعى نقيضا للإبداع، على الأقل باعتبار الوعى النظرى بأجرومية العمل الفنى هى إحدى صور هذا الوعى، وإن لم تكن - طبعا - هى المقصود كلية بالوعى . وحيث « قد يذهب البعض إلى أن الفيلم ليس نشاطا عقلانيا(١٤٧) وبالتالى لن يفى به أى وصف تنظيمى »، وهو موقف ستتعدد الطرق فى الرد أو التعقيب عليه، فإن الأهداف بالتالى يمكن أن تتعدد من حيث هذه الاشكالية، فها هو مثلا البروفيسور دادلى أندرو ذاته الذى يشير إلى هذه الظاهرة وقد رأى أن « ذلك يرجع

---

(١٤٢) صلاح أبو سيف : اقواله فى المصدر نفسه.

(١٤٣) د. صلاح قنصوه : الواقع والمثال... مساهمة فى نقد العقل المصرى فى الثمانينات. - ص٢٠

(١٤٤) د. حسين جمعة : قضايا الإبداع الفنى. - ص ١٧.

(١٤٥) المصدر نفسه.

(١٤٦) المصدر نفسه. - ص ١٨.

(١٤٧) أندرو (ج. دادلى) ك نظريات الفيلم الكبرى. - ص ١١.

بنا إلى مشكلة المعرفة والخبرة[١٤٨]. فحين سئلت - دادلى - (ما هى القيمة الممكنة فى محاولة تفسير الفيلم تفسيرا علميا؟) على اصحاب النظريات أن يجيبوا بأن تنظيم أى نشاط يتيح لنا أن نربطه بمظاهر الحياة الأخرى. فالتعبير عن نشاط ما بلغة عقلانية يمكننا من أن نناقشه مع النشاطات الأخرى المنظمة، عقلانية كانت أم غير عقلانية. وهكذا يمكن لأصحاب نظريات الفيلم أن يناقشوا مجالهم مع عالم اللغة أو فيلسوف البين ». ولكن هكذا أيضا يبدو أن الامكانية التى تحملها عملية التنظير للفيلم وقد حوصرت فى هذا الهدف وحده، أى فى كون أن « ترمى نظرية الفيلم إلى[١٤٩] التعبير عن هذه الوسيلة (الفيلمية) لنبقى على انسانيتنا وهذه هى الامكانات السينمائية ». أى بما قد يمكن للبعض أن يتفق معه فى كون أن هذا هو الهدف، لكن حتى فى حالة هذا الاتفاق يمكن أيضا التيقن من ثمة أهداف أخرى، لعل أهمها فى حالة بحثنا هو ما انصب على زاوية العلاقة بين النظرية والإبداع ذاته...

أما إزاء الخطوة الأبعد ومستهدفها التجديد التجريبى، فإنه مثلما فى إبداعات السينما الحديثة وتياراتها، كذلك قد « أعطى مسرح القرن العشرين الكاتب المسرحى تنوعا مدوخا من الأشكال والمصطلحات ليعمل من خلالها[١٥٠]، مع فرص لا تحصى لخرق استمرار صيغة Mode ما ومفاجأتنا بصيغة أخرى ». لكن ومن ناحية أخرى يرى ستيان أن هذا الكاتب - وفى الستينيات على وجه التخصيص - قد أثبت « رأى الدكتور جونسون فى انه لا يمكن أن يكون هناك حد أكيد لصيغ التركيب المتاحة للكاتب المسرحى »[١٥١].

وكلما ارتطم النقاد والشراح بإبداعات فنية وأدبية تطرح جديدا على ما هو سابق عليها، ارتفعت المقولات التى تندد باتباع القواعد، ففى مجال البحث عن طبيعة الكوميديا السوداء، ولكى يخلص ستيان إلى أن « تشيكوف هو معلم صعب » فإن ستيان يقرر أنه « تصعب كتابة مسرحية المزاج النفسى الجديدة صعوبة معروفة. فالأعمال الفاشلة ونصف الفاشلة متوفرة بغزارة لسببين : لأنه يجب على ادراك الكاتب أن يتوافق إلى حد كبير مع نشازات الحياة اليومية، ولأن فن تقديم هذه النشازات إلى الجمهور بحيث يقام التوازن الدقيق بين الضحك والدموع لا يمكن انجازه باتباع مجموعة من القواعد. ولكن يمكن تكوينه فقط من مواد الموضوع المحدد المنتقى، وبإيحاء الايقاعات التى يفرضها الموضوع. إذ يجب أن يحدد عنصر الحياة الذى انتقاه الكاتب لمعالجة الشكل الذى ستتخذه المسرحية».

هذا بالرغم من أن الحديث ضمن اطار هذا البحث حول علاقة سبق تكون كامنة فى واقع الحياة ذاتها، هو حديث خارج اطار موضوعه، على الرغم من أهميته، وعلى الرغم من ضرورة تحديد موقف منه، حيث هناك ثمة اقتراب من الموضوع بزاوية معينة، فعلى سبيل المثال، ها هو بيلا بالاش يذهب واصفا بالسذاجة من يرى أنه « لا يستطيع استخدام الشكل الفنى الذى

---

(١٤٨) المصدر نفسه.

(١٤٩) ستيان (ج. ل) : الملهاة السوداء. - ص ٢٠٥.

(١٥٠) المصدر نفسه. - ص ٤٢٧.

(١٥١) المصدر نفسه. - ص ١٩٢ ، ١٩٣

يريده – لأن الحتمية الفنية المسبقة الكامنة فى الواقع قد حددت له هذا الشكل أو ذاك ... » إذ كما يرى بالاش نفسه « فالفن وأشكاله ليست مسبقات كامنة فى الواقع ولكنها أساليب تناول الانسان لهذا الواقع، وإن كان هذا لا يمنع من ان هذا التناول وأساليبه تكون عناصر من الواقع الشامل ... ». ومع ذلك سوف يبقى الاستشكال إزاء حقائق من قبيل أن « المسرحيات التى تتصف بالالتباس (من حيث تصنيفها) مثل هاملت والميجر باربارا[١٥٢] هى وسائل فريدة فى المخاطبة، صممت لتلبية متطلبات مواضيعها هى وليس لاتباع أنماط مسبقة من الفكر والشعور مما تم تجربته فى أعمال أخرى ».

وعند التسليم بأنه « ليس هناك صفات لصنع أو نسخ رائعة ما[١٥٣]. فالرائعة بطبيعتها شىء فريد ». فإن ذلك أيضاً سوف يستتبع مقولات منطقية هى فى ذاتها أيضاً اشكالية، كأن يقال ترتيبا على ذلك : «ليس هناك إلا (جيمس جويس) واحد، و« كافكا » واحد [١٥٤]، بالرغم من أن لهما اليوم العشرات من المقلدين »فهذه النتيجة رغم صحتها المنطقية من الناحية الصورية، إلا انها تلغى بالتالى حقيقة عصور بأكملها من الاتجاهات والمذاهب الفنية المتفردة التى لا يمكن أن يكون كل عصر منها أو جماع اى اتجاه أو مذهب فيها مجرد مقلدين، فحتى وإن تم التسليم بذلك فإنه تسليم لا يفلت من الاستشكال من وجهة نظر مقابلة.

من كل هذا، ولرصد الجانب الاشكالى « فليس غريبا ان نجد فيلسوفا مثل كانت Kant يستنتج فى كتابه (نقد الحكم) بأن[١٥٥] (الإبداع) عملية طبيعية تخلق قوانينها الخاصة، وأن فعل الإبداع يخضع لقوانين من صنعه، لا يمكن التنبؤ بها ومن ثم فإنه لا يمكن تعليم الإبداع تعليما منظما ». لكن يبقى الاستشكال كذلك ومثلما عند هربرت ريد : « إن الفنان لا يصدر فى إبداعه الفنى عن بعض القواعد الصارمة المحددة [١٥٦]، كما أنه لا ينتظر من أحد غيره أن يملى عليه اتجاهه الفنى أو ان يعين له اللوحة التى لابد له من رسمها، ولكن هذا لا يعنى أن يكون العمل الفنى مجرد نشاط تعسفى أو انتاج اعتباطى لا يحمل اى بناء أو تركيب ». ومن ثم فهو الاقرار بالتناقض الاشكالى، ولكنه يبقى توصيفا/إقرارا، بلا حل، فقط : وعلى الرغم من أنه ليس ثمة (قيم جمالية) اولية او قبلية ... Apriori لا يكون على الفنان سوى العمل على تجسيمها فى لوحاته، إلا أن العمل الفنى المتحقق لابد من أن يجىء منطويا على ضرب من (الاتساق) الذى تشع من خلاله القيم »[١٥٧].

فإذا ما سلمنا بأن تنظيرات علم الجمال، مهما اختلفت مضاربها ومسالكها، فإنها تختلف فى « تفسير » الظواهر والوقائع الفنية، ولكن هذه الاختلافات فى التفسيرات لا تعنى اختلافا

---

(١٥٢) المصدر نفسه. – ص ٩.
(١٥٣) كامارا (بيير) : الابتكار الحقيقى والزائف. – ص١٢.
(١٥٤) المصدر نفسه. – ص ١٢، ١٣.
(١٥٥) د. عبد الستار ابراهيم : آفاق جديدة فى دراسة الإبداع. – ص ٣٢.
(١٥٦) د. زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر. – ص ٢٣٥.
(١٥٧) المصدر نفسه. – ص ٢٣٥، ٢٣٦.

فى الظواهر والوقائع ذاتها التى تبقى بنفس حقيقتها الكامنة فيها ... لذا فإنه يمكننا أن نتساءل دونما الارتباط بمفهوم معين دونما آخر : هل يمكن تحقق حدس كروتشة لدى مبدع الفيلم فى انشاء فن سينمائى ؟... وهل يمكن أن يتحقق التوازن بين الارادة والعاطفة الذى حدده كولردج ليتمكن خالق الفيلم من انشاء « فن فيلمى » مستخدما لغته السينمائية مثلما يستخدم الشاعر لغة الكلام فى شعره ؟..... إلخ من هذه التساؤلات التى يمكن اطلاقها بذات القياس، والتى من شأنها طرح الاشكالية دائما للنقاش، بينما تظل على ما هى عليه قائمة اشكاليا، من ناحية أخرى، ومن حيث تحديد البحث لزاويته المشكلية، فلسوف تختلف المواقف كذلك إزاء « التقنين فى الفن » ليس فقط من حيث « امكانية ممارسته »، ولكن كذلك من حيث المنطلق الذى يتبناه فإن البحث يستهدف الوصول إلى منهج لامكانية التجديد فى « أى تقنين للفن » ولكنه يبحث لذلك فى مدى « امكانية التقنين » لدى ممارسة العملية الإبداعية أساسا، سواء كان هذا التقنين « تواضعات » باتت مختلفة، أو تجديدا تجريبيا ولكنه مقنن كذلك.

من هنا يبدو واضحا – من كلا الجانبين : المشكلة والاشكالية أن البحث هو فى اشكالية لـ « ممكن » ألا وهو ممارسة التقنين فى الفن (وبما يعنى كذلك : الصنعة) بما هو اشكالية فى علاقة النظرية أو التنظير بالإبداع. ذلك أن تحديد زاوية بحث الاشكالية فى موضوع « تقنين الفن » لابد أن يستتبع بدوره تساؤلات عدة حول « امكانية تحقق الإبداع » خلاله، فى مقابل عدم امكانيته .. ومن ثم التساؤل كذلك حول امكانية تعليم هذا التقنين عند استهداف تكوين فنان مبدع، أى ذات التساؤلات التى تشكل ظاهرة، كثيرا ما تبرز فى قضايا ومجالات عديدة، كواحدة من أهم المواجهات التى تتصدى لتعليم الفن، أكاديميا، تارة بحسن النوايا التى تقتصر نظرتها على الجمود الذى قد يصيب عملية التطبيق فى مرحلة ما أو فى تجربة معينة دون إرجاع ذلك إلى قصور فى الفهم أو التطبيق، وتارة بوعى مضاد لا يستهدف إلا تقويض هذه الأكاديمية، باعتبارها موقع افراز وامداد فى اتجاه التنوير والتطوير للفن فى دوره الحضارى ... هذا وإن كان البحث لا يجد ضرورة للعرض لصور مثل هذه المناهضات، فمجراه ينصب على الاشكالية الأساسية التى تمس جوهر المبدأ ذاته : مدى امكانية سبق النظرية على الإبداع، حتى إذا ما تم التوصل إلى استخلاص يحدد الموقف من هذا المبدأ، أمكن بعد ذلك التعرض لأى من الزوايا فى العملية الإبداعية من حيث علاقتها بالنظرية، سواء ما يطرح منها تحت علاقة العلم بالفن، أو الفن والفلسفة، أو الفن والموهبة/الإلهام، أى بما يساعد فى التعرض بوضوح لما ينشأ من المناهضات.

يمكن هنا إذن، أن يتم حصر الهدف النظرى من حيث الاشكالية فى التساؤل حول « امكانية ممارسة » الإبداع الفنى /السينمائى، مسبوقا بامتلاك وعى نظرى به، باعتباره فى هذه الحالة تساؤلا قائما بذاته ولكنه يمثل الاشكالية موضوع البحث من ناحية، وباعتبار الإجابة عليه هى

التأكيد بالتالى على « امكانية » تحقق الاتجاه التجريبى فى الإبداع المسبوق بالنظرية التى تستحدث جديدا، كحل شرطى للتوجه الأكاديمى المجدد.

وبناء عليه يجدر التنويه إلى أنه طالما تمثل المستهدف النظرى فى « امكانية تحقق »، فإن ضمنيته تشير بالتالى إلى ثمة « تطبيقية » هى المستهدفة اساسا من البحث، بعد أن يتم حصره منهجيا فى مشكلة ناشئة فى إطار إشكالية معينة بهدف نظرى هو الذى يتم استخلاصه، ومن ثم يمكن أن يعود هذا المستخلص النظرى ليمارس دوره فى حل المشكلة ذاتها تطبيقيا، لأنه نابع منها هى أساسا، ورغم كونه يشير - كحل - إلى اشكالية نظرية (*).

(*) تكونت هذه الورقة من مقتطفات متناثرة تم تجميعها بتصرف، على سبيل الإيجاز فى التعريف برسالة دكتوراه للمؤلف عنوانها: « اشكالية سبق النظرية على الإبداع، فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى - بحثا عن منهج التجديد السينمائى فى صيغة الاكاديمية التجريبية » والتى يقع متنها فى ٥٨٨ صفحة، تتضمنها بالكامل طبعة كتاب عنوانه « النظرية والإبداع .. فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى - تأليف د. مدكور ثابت، ومن إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.

ملحق خاص

نماذج اختبارات القبول للمعهد العالى للسينما بمصر

بالاضافة إلى ما نخرت به ساحة البحث والدراسة من اهتمام بقضية الإبداع فى المجال السيكولوجى، فإن الإشكال الأكبر كان- ومازال- يتركز فى بحث كل من: إمكانية وكيفية تعلم أو تعليم الإبداع: «كيف نهتدى إلى المزيد من الإبداع؟ كيف نشعر به؟ (١) هل يمكن أن نتعلم الإبداع؟ لقد قيل إن كل إنسان لديه قدرة هائلة على الإبداع، وقد بذلت جهود كبيرة لتدريب الأفراد على الإبداع، والعمل على إظهاره.

يضاف إلى ذلك أن قدرة الفرد على الإبداع تتأثر بعدد من العناصر البيئية التى يمكن إدارتها لتحقيق نتائج إبداعية - وهى كلها تساؤلات وأهداف كانت ومازالت محل اهتمام هذه الدراسات السيكولوجية، أى بما يجعل ثمة التقاءات معها، ولكن المشكلة تظل محصورة فى المناهج واستخلاصات ابحاثها. الأمر الذى يفضى إلى العديد من الارباكات والتشوشات غير اليقينية، التى من شأنها- فى النهاية- عدم الانتهاء إلى امتلاك برمجة عملية واقعية- رغم كونها الهدف- لمجالات الإبداع الفنى، سواء للممارسة أو التعليم، وبما يمكن أن ينعكس على البرمجة العملية لتعليم الإبداع الفنى، بما من شأنه أن يشيع اختلافا وتباينا فى التصورات والاقتراحات، بل وسوف تتفاوت بدرجات حادة، ويصل بعضها إلى درجة أن أرلين ويلنسكى، بالرغم من زعمها فى التقديم أنها لا تدعى «بأن ما قدمته فى هذا المجال هو أكثر من مخطط تجريبى سطحى فقط» (٢). ومع ذلك فمن استخلاصاتها فى البرمجة قولها: «لا أوصى بدراسة علم الجمال فى جامعة حيث تكون دراسة الفن هى الدراسة الوحيدة (٣) التى يتابعونها كجزء من منهاج التدريس إلا إذا وجد فيها قسم لدراسة «علم النفس» حيث تكون فيها «الدراسات الجمالية» موجودة بصورة تلقائية». بل والأبعد من ذلك- وتاكيدا- فإنها تذهب إلى أن: «وفى حالة وجود قسم كهذا (علم النفس) فإن التدريس الذى يقدم فى حقل دراسة (علم الجمال النفسى) يجب أن يكون مقتصرا، على ما أرى، على الطلاب الذين يدرسون من أجل الحصول على درجة فى (علم النفس).

فإلى هذه الدرجة يصل الاستشكال حول دراسة الفن نفسه، فى ضوء النتائج التى تتوصل إليها دراسات علم النفس ذاته حتى الآن.

وما أن تثار التساؤلات- حتى الآن- حتى تنتظر الأجوبة، وهى من ثم «تشير إلى أن الطريق لايزال مفتوحا لكثير من الجهود (٤)، فما من مجال يحتاج إلى قدرات إبداعية لاستكشاف مجاهله كما يحتاج الإبداع ذاته..» بل وهكذا تسببت مشكلة انتظار الأجوبة الحاسمة فى ظاهرة عدم الاستقرار على صيغة مبدئية ثابتة فى برمجة امتحانات القبول لاختيار السينمائيين الجدد للالتحاق بالدراسة فى المعهد العالى للسينما، وبما انعكس أيضا على برامج العملية التعليمية ذاتها، أى من حيث عدم استقرارها وتعرضها للتقلبات الكثيرة التى أثرت فى المستوى الدراسى لأكثر من فترة فى تاريخ المعهد الريادى العريق.

هذا إلا ان ما يجب التأكيد عليه الآن هو ان ثمة مرحلة جديدة قد بدأت بالفعل فى الأكاديمية مع فترة رئاسة الدكتور فوزى فهمى لها، عندما أصدر اللوائح الداخلية المنظمة للعملية التعليمية بجميع معاهد الأكاديمية لأول مرة، وعلى أساس من الدراسات العلمية والمنهجية

التى أسهم فيها كل مختص، بل وبعد الاطلاع على أرقى النظم والتجارب العالمية فى هذا الصدد، فكان لتنظيم اختبارات القبول- بالطبع- أن تكون أول الهموم، والتى وجدت الحل العلمى لها فى ابتكار صيغة اختبارية جديدة تماما تحت مسمى «الورشة الإبداعية»، التى تمثل مختبرا لا تقل مدته عن أسبوعين يقضيهما الطالب المتقدم بالمعهد قبل أن يتم حسم قبوله، بل إنه الآن لن يدخل مختبر «الورشة الإبداعية» ذاتها إلا بعد اجتياز اختبارات تسبقها؟ لاكتشاف استعداده الإبداعى أساسا، طبقا لما جاء فى لائحة المعهد العالى للسينما، بالفصل الأول المعنون «قبول الطلاب»، حيث ما نصه:

مادة (٦):

يشترط فى قيد الطالب بمرحلة البكالوريوس ما يأتى:

(أ) الحصول على شهادة الثانوية العامة، أو إحدى الشهادات الأجنبية المعادلة.

(ب) اجتياز الاختبارات التى يجريها المعهد على مرحلتين فى مجال التخصص المتقدم له الطالب على النحو التالى:

- المرحلة الأولى:

اختبارات للاستعدادات الإبداعية فى مجال التخصص، وتحددها مجالس الأقسام ويقرها مجلس المعهد.

- المرحلة الثانية:

الطلاب الحاصلون على أعلى الدرجات فى اختبارات المرحلة الأولى- وفقا لما يحدده مجلس المعهد- يلحقون بالورشة الإبداعية بالمعهد لفترة اختبارية لا تقل عن أسبوعين، وتتولى أقسام المعهد المختلفة تنظيم برامجها لتقييم الاستعدادات. لدى المتقدمين فى كل تخصص. ويتابع أعضاء هيئة التدريس بالأقسام الطلاب ويكلفونهم بممارسات إبداعية أولية، ويضعون تقارير تقييم مفصلة مشفوعة بالدرجات لكل طالب، وتدخل فى حساب الدرجات النهائية للقبول.

لكن فى هذا الصدد تلزم إشارة التأكيد على أن أية «صياغة لوائحية» لتنظيم عمل ما، سوف يبقى نجاحها رهن «صياغة تطبيقية» كذلك، وهو ما يمكن الاقرار بتحققه «تجريبيا»، بينما تبقى ضرورة التقييم، ولذلك فإن ما نورده فيما يلى من نماذج الاختبارات التخصصية للمرحلة الأولى، لكفيل بالطرح للتعرف من ناحية، وللبحث والتحليل التقييمى من ناحية أخرى.. وعليه سوف نرصد لكل تخصص نماذج امتحاناته عبر ما لا يقل عن خمس سنوات متتالية، حتى تمكن المقارنة والربط (فيما عدا امتحانات قسمى الديكور، والرسوم المتحركة القائمة سنويا على امتحان شبه ثابت فى الرسم).

أولا: امتحان ما قبل التخصصات
الثقافة الفنية العامة واللغات
وتذوق سينمائى
(عام لجميع الأقسام)

أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما الزمن: ساعة ونصف

امتحان التذوق السينمائى (جميع التخصصات)

بعد رؤيتك لفيلم «ممر إلى الهند» المأخوذ عن قصة أدبية شهيرة، تكلم عن أحد المواضيع الآتية:-

١- نقل القصة الأدبية إلى الشاشة:

أورِد أمثلة عن القصص الأدبية عربية أو أجنبية التى نقلت إلى الشاشة ومدى نجاحها فى رأيك أو عدمه.

٢- علاقة السينما الغربية بالشرق:

ما هى الأفلام التى تعرضت للشرق؟

وكيف قدمت السينما الغربية العالم الشرقى؟

٣- جماليات الفيلم:

ما الذى لفت نظرك فى جماليات الفيلم؟:-جمال الصورة- تحريك المجاميع- الموسيقى- اختيار المكان- الأزياء وخلق الجو العام- أورد أمثلة من الفيلم عن هذه النقاط وبيّن رأيك فيها.

- يقوم الطالب بالإجابة على الأسئلة على أن يختار اسئلة لغة أجنبية واحدة من بين الانجليزية أو الفرنسية، ويتم الاجابة بكتابة الرقم المجاور للإجابة الصحيحة على السؤال فى الخانة المخصصة أمام رقم السؤال على هامش الصفحة.

إذا كانت اجابة السؤال رقم ٢٩ هى «ب» فعلى الطالب وضع حرف ب فى الخانة المقابلة على النحو التالى ٢٩/ب.

- اجمالى عدد الأسئلة ١٠٠ سؤال والزمن تسعون دقيقة.

- اللغة الأجنبية:......................

- يلغى امتحان الطالب إذا لم يلتزم بالتعليمات والنظام.

مع أطيب التمنيات بالتوفيق

اكاديمية الفنون المعهد العالى للسينما

امتحان الثقافة العامة والفنون واللغات

الزمن: تسعون دقيقة

الكود: yaa 112

١- يعتبر..... من أهم كتاب السيناريو المصريين كما أخرج أفلاما روائية وتسجيلية ومسلسلات كما قدم للمكتبة الفنية عدة دراسات ومؤلفات:

أ- حسين حلمى المهندس.

ب- محمد حسيب.

ج- طارق الشناوى.

د- أحمد عبدالوهاب.

٢- قدم الراحل أحمد بدرخان عدة أفلام عظيمة للسينما المصرية منها فيلم:

أ- امير الانتقام.

ب- سلفنى تلاتة جنيه.

جـ- نادية.

د- الفلاح الفصيح.

٣- فيلم الكيت كات إخراج داود عبدالسيد مأخوذ عن رواية:

أ- النظارة السوداء.

ب- وجع البعاد.

جـ- مالك الحزين.

د- منتصف ليل الغربة.

٤- يعتبر حلمى حليم أحد المخرجين الذين عملوا فى أكثر من مجال فى الفن السينمائى منها الترجمة والنقد الفنى والإنتاج، من أفلامه:

أ- أيامنا الحلوة.

ب- عاشق الروح.

ج- الاعتراف.

د- غرام الأسياد.

٥- يعتبر الفنان صلاح مرعى أحد فنانى السينما المتميزين من خلال مهنته كـ:

أ- مهندس ديكور.

ب- مصور سينمائى.

جـ- كاتب سيناريو.

د- مونتير.

٦- قام..... بعمل المونتاج للعديد من الأفلام الطويلة والقصيرة والتجريبية بحرفية وحس فنى عال، يضعانه ضمن قائمة أهم مونتيرى السينما:

أ- راجح داود.

ب- ماهر راضى.

ج- عادل منير.

د- أحمد عبدالوهاب.

٧- عملية المكساج فى السينما هى:

أ- ترتيب اللقطات.

ب- المونتاج النهائى.

ج- ربط الموسيقى بالصورة.

د- مزج شرائط الصوت معا على شريط واحد.

٨- أخرج الفنان حلمى رفلة فى عام ١٩٥١ فقط سبعة افلام هى: بلد المحبوب، الحب فى خطر، البنات شربات، تعالى سلم، نهاية قصة، فايق ورايق:

أ- حماتى قنبلة ذرية.

ب- كيد العوالم.

ج- زوجة محرمة.

د- الوحش.

٩- اثار فيلم المذنبون عند عرضه ضجة كبرى بسبب جرأة موضوعه وطريقة تناول ذلك الموضوع من قبل. مخرج الفيلم الأستاذ:

أ- يوسف شاهين.

ب- محمد النجار.

ج- سعيد مرزوق.

د- عاطف الطيب.

١٠- يسبق الفنان أحداث الواقع بإرهاصه الفنى كما حدث فى فيلم البرىء للمخرج:

أ- على عبدالخالق.

ب- محمد حسيب.

ج- عاطف الطيب.

د- يحيى العلمى.

١١- يعتبر بعض النقاد أن فيلم السوق السوداء هو اكثر الأفلام المصرية تعبيرا عن الواقع الاجتماعى فى الأربعينيات وقد قام بإخراجه:

أ- السيد بدير.

ب- كامل التلمسانى.

ج- عاطف سالم.

د- السيد زيادة.

١٢- يفضل المخرج العالمى.... تصوير اغلب افلامه ابيض واسود حيث تشكل درجات الرمادى جماليات الصورة عنده، كما تعكس نزعته الإنسانية وميله إلى سبر اغوار الإنسان. ومن أفلامه الفراولة البرية، الصمت، وجها لوجه:

أ- إنجمار برجمان.

ب- فيدريكو فيلينى.

ج- فرانشيسكو روزى.

د- سبيلبرج.

١٣- دائما ما يأتى فيلم المواطن كين للمخرج..... على رأس قوائم اختيار اهم الأفلام العالمية فى تاريخ السينما:

أ- لويس بونويل.

ب- جودار.

ج- كوبولا.

د- أورسون ويلز.

١٤- أثرت حركة الموجة الجديدة السينمائية والتى ظهرت فى فرنسا فى اللغة السينمائية بشكل بالغ من خلال أعلامها مثل جان لوك جوادر،:

أ- سيدنى بولاك.

ب- أميل زولا.

ج- فرانسوا تروفو.

د- سكور سيزى.

١٥- بدأ الراحل أحمد جلال حياته الفنية ممثلا ثم ما لبث أن جمع بين التمثيل والتأليف والإخراج. ومن افلامه التى اشترك فيها بالتمثيل والسيناريو والحوار، إلى جانب الإخراج فيلم:

أ- ايام الغضب.

ب- عودة الغائب.

ج- الهجامة.

د- امرأة ايلة للسقوط.

١٦- أخرج الفنان أحمد خورشيد فيلما هو السبع أفندى بينما شارك فى العديد من الأفلام السينمائية، منها: سى عمر، بنات اليوم، البوسطجى، الاختيار، الشيماء من خلال تخصصه الرئيسى وهو:

أ- المونتاج.

ب- الديكور.

ج- التصوير.

د- الإخراج.

١٧- عكست أفلام نجيب الريحانى التركيبة الاجتماعية فى الفترة التى تم انتاجها فيها، ومنها فيلم غزل البنات والذى أخرجه:

أ- أنور وجدى.

ب- عزالدين ذو الفقار.

ج- اشرف فهمى.

د- صلاح ابوسيف.

١٨- كان أول أفلام المخرج المصرى العالمى يوسف شاهين:

أ-البوسطجى.

ب- شباب امرأة.

ج- المصير.

د- بابا أمين.

١٩- عكست افلام المخرج..... وعيا اجتماعيا يجعلها احد الشواهد عن علاقة الفن بالمجتمع، ومنها المتمردون، صراع الأبطال، السيد البلطى، درب المهابيل:

أ- شريف عرفة.

ب- توفيق صالح.

ج- كمال الشيخ.

د- السيد زيادة.

٢٠- يعتبر سعيد الشيخ من أهم..... حيث قام بعمل ما يزيد على المائة وخمسين فيلما، يقع السواد الأعظم من أهم أفلام السينما المصرية ضمنها:

أ- مهندسى الديكور.

ب- المونتيرين.

ج- كتاب السيناريو.

د- المصورين السينمائيين.

٢١- يعتبر صلاح ابوسيف أحد أهم مخرجى السينما المصرية ومن اهم افلامه...

أ- باب الحديد.

ب- المنزل رقم ١٣.

ج- الفتوة.

د- الحرام.

٢٢- أول فيلم روائى مصرى هو فيلم:

أ- ليلى.

ب- زينب.

ج- لاشين.

د- أولاد الذوات.

٢٣- أخرج الراحل شادى عبدالسلام فيلماً روائياً طويلاً واحداً هو:

أ- الشيماء.

ب- ليلة أن تحصى السنون.

ج- الأرض.

د- جعلونى مجرما.

٢٤- المونتاج هو تلك العملية التى تتم:

أ- قبل التصوير.

ب- أثناء التصوير.

ج- قبل المكساج.

د- عند خروج النسخة النهائية.

٢٥- يتم تسجيل الحوار فى الفيلم السينمائى أثناء التصوير على:

أ- خام ضوئى.

ب- نفس نيجاتيف الصورة.

ج- خام مغناطيسى.

د- لا يسجل أثناء التصوير.

٢٦- تأثر..... بالآراء العلمية للعالم أينشتين ونظريته النسبية التى ترى أن الحقيقة غير ثابتة وإنما تتوقف على العلاقات الزمانية:

أ- الطبيعية.

ب- التأثيرية.

ج- التكعيبيون.

د- الواقعية.

٢٧- فاز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للأدب، ومن أعماله رواية:

أ- القاهرة الجديدة.

ب- مالك الحزين.

ج- وجع البعاد.

د- أولاد حارتنا.

٢٨- تعتبر الفرافير، جمهورية فرحات، المهزلة، من أشهر أعمال..... المسرحية:
أ- على سالم.
ب- ميخائيل رومان.
ج- يوسف إدريس.
د- محمود دياب.
٢٩- الفيل يا ملك الزمان مسرحية من تأليف الكاتب المسرحى السورى:
أ- سعدالله ونوس.
ب- محمد الماغوط.
ج- إيليا ابوماضى.
د- مارون النقاش.
٣٠- يعتبر..... رائد الفن التأثيرى فى مصر، كما أن لوحته نهضة مصر، ولوحات مستشفى المواساة، ولوحة مدرسة الاسكندرية كلها نماذج رائدة للفنانين التأثيريين المصريين:
أ- أحمد صبرى.
ب- أحمد نوار.
ج- آدم حنين.
د- محمد ناجى.
٣١- يقام بينالى القاهرة للفنون التشكيلية مرة كل:
أ- عام.
ب- عامين.
ج- أربعة أعوام.
د- عشرة أعوام.
٣٢- تعتبر إنجى أفلاطون أحد أعلام:
أ- الفن التشكيلى.
ب- الأدب.
ج- الرقص التعبيرى.
د- الغناء.
٣٣- شاعر النيل هو الشاعر:
أ- أحمد شوقى.
ب- المازنى.
ج- حافظ إبراهيم.
د- إبراهيم ناجى.

٣٤- ليلى والمجنون مسرحية شعرية من تأليف:

أ- أحمد شوقى.

ب- صلاح عبدالصبور.

ج- حافظ إبراهيم.

د- فاروق جويدة.

٣٥- فيلم المواطن مصرى من إخراج الفنان صلاح ابوسيف عن قصة الكاتب..... الحرب فى بر مصر:

أ- يوسف القعيد.

ب- نجيب محفوظ.

ج- جمال الغيطانى.

د- إبراهيم أصلان.

٣٦- تعتبر لفظة.... مرادفة للدراسة الأكاديمية فى بدايات إطلاقها، ولكنها بمرور الزمن تحولت لتعنى ما هو خالد من الأعمال الفنية:

أ-الواقعية.

ب- الكلاسيكية.

ج- ما فوق الطبيعة.

د- الطبيعية.

٣٧- يعتبر تمثال نهضة مصر أحد الشواهد على عبقرية.. . الفنية، وقد أقيم له متحف باسمه:

أ- حامد سعيد.

ب- حسن حشمت.

ج- محمود مختار.

د- جمال السجينى.

٣٨- اكتسب شهرة واسعة فى رسم البورتريه، وتميزت أعماله بالتعبيرات التى يستشفها من العيون ويعكسها فى اللوحة:

أ- صلاح عبدالكريم.

ب- صبحى عياد.

ج- صبرى راغب.

د- زينب عبدالحميد.

٣٩- اتسمت كتابات.... بأنها درامات إنسانية متأملة حتى سميت بدراما تحت الجلد وهو ما يظهر فى أعماله موت موظف، طائر البحر، بستان الكرز، الخطوبة،... إلخ:

أ- ستريندبرج.

ب- تنسى ويلياميز.

ج- تشيكوف.

د- يوريبيدس.

٤٠- من أشهر كتاب المسرح الاغريقى وأكثرهم حرفة:

أ- كورنى.

ب- سوفوكليس.

ج- يونيسكو.

د- إدوارد البى.

٤١- تعتبر لوحة العشاء الأخير أشهر لوحات الفنان العالمى:

أ- رمبرانت.

ب- جويا.

ج- ليونارد دافنشى.

د- مايكل انجلو.

٤٢- الهارب آلة يرجع تاريخ استخدامها لـ:

أ- الفراعنة.

ب- البيزنطيين.

ج- الأغريق.

د- اليونانيين.

٤٣- يحكى باليه بتروشكا قصة حب بين الأراجوز بتروشكا والباليرنا الأولى، وهو من تأليف:

أ- بيكاسو.

ب- موتسارت.

ج- سترافنسكى.

د- فيللنى.

٤٤- حسن من شكل العود وادخل الوتر الخامس:

أ- الخلعى.

ب- زرياب.

ج- الكندى.

د- سيد درويش.

٤٥- تأثر بأعمال نابليون وانعكس هذا فى السيمفونية الثالثة الشهيرة بالبطولة:

أ- موتسارت

ب- شوبان

جـ- بيتهوفن

د- يوهان سبستيان باخ

٤٦- ألف.... عددا من الأعمال للباليه منها كسارة البندق، بحيرة البجع، الجمال النائم:

أ- بيتهوفن.

ب- دافنشى.

ج- سيزان.

د- تشيكوفسكى.

٤٧- أسهم.... مؤلف كتاب الموسيقى الكبير بمؤلفه هذا بجهد متميز فى تاريخ الموسيقى العربية:

أ- ابن الرشد.

ب- ابن الهيثم.

ج- ابن النفيس.

د- الفارابى.

٤٨. سكة السلامة عمل مسرحى من تأليف:

أ- وحيد حامد.

ب- نجيب سرور.

ج- محمود دياب.

د- سعد الدين وهبة.

٤٩- يعتبر النقاد مسرحية يا طالع الشجرة للكاتب.... أحد نماذج دراما العبث فى المسرح العربى:

أ- توفيق الحكيم.

ب- طه حسين.

ج- محمد سلماوى.

د- سمير سرحان.

٥٠- الصوناتة هى:

أ- مكان لحفظ الأفلام.

ب- قالب موسيقى.

ج- إحدى الرقصات العالمية.

د- اشهر المسرحيات العالمية.

٥١- فاز فريق.... بكأس الأندية أبطال الكئوس العربية التى أقيمت بالاسماعيلية:
أ- الاسماعيلى.
ب- أهلى بنغازى.
ج- مولودية وهران.
د- الشباب السعودى.
٥٢- يتكون عدد لاعبى فريق كرة اليد فى الملعب من:
أ- خمسة.
ب- تسعة.
ج- سبعة بحارس المرمى.
د- ستة لاعبين فقط.
٥٣- وصل المنتخب المصرى لكرة القدم لنهائيات كأس العالم أخر مرة عام:
أ- ١٩٩٠.
ب- ١٩٨٦.
ج- ١٩٩٤.
د- ١٩٦٤.
٥٤- يعتبر محمد على كلاى قبل اعتزاله اللعب من أشهر لاعبى:
أ- رفع الأثقال.
ب- كمال الأجسام.
ج- ألعاب القوى.
د- الملاكمة.
٥٥-... من أشهر الشعراء العرب فى الشعر الحر يتميز بعمق التجربة والرأى الحر، وكان أخر أعماله هو أوراق الغرفة ٨ وهى الغرفة التى شهدت الأيام الأخيرة فى حياته:
أ- أحمد شوقى.
ب- بدر شاكر السياب.
ج- أمل دنقل.
د- نزيه خيرى.
٥٦- يشغل تونى بلير منصب:
أ- وزير خارجية أمريكا.
ب- وزير ثقافة فرنسا.
ج- رئيس وزراء انجلترا.
د- وزير مالية انجلترا.

٥٧- يرجع الفضل فى إنشاء معاهد أكاديمية الفنون إلى..... إبان أن كان وزيرا للثقافة.

أ- اسماعيل صدقى.

ب- عاطف صدقى.

ج- ثروت عكاشة.

د- عبداللطيف بغدادى.

٥٨- يرجع قِدم نيل توشكى إلى:

أ- عهد محمد على.

ب- عهد اسماعيل.

ج- العهد الفرعونى.

د- العهد العباسى الثانى.

٥٩- يتكرر يوم التاسع والعشرين من فبراير مرة كل:

أ- عام.

ب- عامين.

ج- عشرة أعوام.

د- اربعة أعوام.

٦٠- عاصمة الأرجنتين هى:

أ- بيونس ايرس.

ب- ارجنتينا.

ج- ادنبرة.

د- لاهور.

٦١- عاصمة تونس هى:

أ- صفاقس.

ب- تونس.

ج- القيروان.

د- عبدان.

٦٢- عاصمة الهند:

أ- كلكاتا.

ب- بومباى.

ج- نيودلهى.

د- كوالالامبور.

٦٣- تقع مدينة لاهاى فى..... وهى شهيرة بوجود محكمة العدل الدولية فيها:

أ- الهند.

ب- سنغافورة.

ج- اندونيسيا.

د- هولندا.

٦٤- أول رئيس جمهورية مصرى بعد الثورة هو:

أ- صلاح سالم.

ب- محمد نجيب.

ج- أنور السادات.

د- جمال عبدالناصر.

٦٥- فاتح الأندلس وصاحب جملة البحر امامكم والعدو خلفكم:

أ- عقبة بن نافع.

ب- الخليفة الناصر.

ج- طارق بن زياد.

د- صلاح الدين.

٦٦- يقع معبد الكرنك فى:

أ- الأقصر.

ب- اسوان.

ج- نجع حمادى.

د- قنا.

٦٧- أول من دعا للتوحيد:

أ- إخناتون.

ب- بتاح.

ج- أمون.

د- رع.

٦٨- أول معاهدة سلام فى التاريخ عقدها:

أ- مينا.

ب- نفرتيتى.

ج- رمسيس الثانى.

د- أحمس.

٦٩- وزير خارجية أمريكا هو:

ا- مادلين أولبرايت.

ب- جون ميجور.

ج- ال جور.

د- شيراك.

٧٠- قامت مفاوضات اسلو بين الاسرائيليين والفلسطينيين بحضور:

ا- الطرفين فقط.

ب- سوريا.

ج- امريكا ومصر والأردن.

د- امريكا والأردن.

٧١- كانت ديانا والتى حظيت بشعبية عالمية هائلة بسبب مشروعاتها الخيرية تحمل لقب..... عند وفاتها:

ا- صاحبة السمو الملكى.

ب- اميرة ويلز.

ج- ليدى تشارلز.

د- اميرة بريطانيا.

٧٢- وقع العدوان الثلاثى على مصر عام:

ا- ١٩٧٣.

ب- ١٩٦٧.

ج- ١٩٤٨.

د- ١٩٥٦.

٧٣- اشتهر مرض انهيار جهاز المناعة باسم:

ا- الهيموفيليا.

ب- الكبد الوبائى.

ج- السيدا أو الأيدز.

د- جنون البقر لوجوده فى لحم الأبقار.

٧٤- تعتبر طبقة الأوزون رقيقة جدا ومع ذلك تمثل الدرع الواقية للأرض ونتيجة للخلل الذى أصابها من تلوث الهواء بالعوادم والغازات المستخدمة فى التبريد بأشكاله فقد أدى هذا إلى:

ا- انتشار الأوبئة.

ب- انخفاض حرارة الأرض.

ج- ارتفاع حرارة الأرض.

د- زيادة الجليد القطبى.

٧٥- اقيمت دورة الألعاب الأوليمبية عام ١٩٩٦ فى مدينة:

ا- لوس انجلوس.

ب- سول.

ج- اطلانطا.

د- لشبونة.

اللغة الأجنبية: يجيب الطالب على أسئلة الجزء الأول الخاص باللغة الانجليزية، إذا كان اختياره للغة الانجليزية كلغة أجنبية أو الجزء التالى إذا كان اختياره هو اللغة الفرنسية ويحمل نفس أرقام الأسئلة.

76-........... were first viewed through a telescope by Galileo.

A- Jupiter has four moons.

B- Jupiter's four moons

C- Jupiter surroundeed by four moon.

D- surrounded by four moons Jupiter.

77-......... the end of the Ice Age around 8000 B.C mammoths became extinct.

A- with

B- it was

C- that

D- in addition

78- The gila monster is....... poisonous lizards found in North America.

A- few

B- the one

C- one of the few

D- of the one few

79-........... Cairo's proximity to sinai, it is important link in the nation's transportaion system.

A- Since.

B- Resulting.

C- However

D- Because of

80- Argonomists work to improve the quality of crops, increase the yield of Fields, and... of soil

A- the quality is maintained

B- maintain the quality

C- the mointenace of the quality

D- maintaining the quality

81- From 1898 to 1933, the U.S weather Bureau obtained information about the weather from..... to box kites.

A- attached devices

B- attached to devices

C- devices attached

D- attached were devices

82- Projective tests......... as the Rorshach Test have no right wrong answers.

A-Suck

B- Similar

C- Like

D- Same

83- Prospectors rushed to Navada in 1859..... was discovered there.

A- after gold soon

B- soon after gold

C- gold was soon after

D- they found gold

heat from the sun is trapped near the eartht's surface, the green house effect

84-....... occurs.

A- Not

B- when

C- that

D- what

85-........ the outer layer of the skin, contains pigments, pones, and ducts.

A- that The epidermis

B- The epidermis is

C- The epidermis

D- The epidermis which

86- The Kilauea volcano...... on the eastern slope of the larger Mouna Lao volcano.

A- is situated

B- has situated

C- situating

D- to situate

87- In November 1863, the city of Atlanta...... during Sherman's Famous for "March to the Sea"

A- was completely burned

B- completely was burned

C- it was burned completely

D- completely burned it

88- The Kentucky Derby...... every May at Churchil Downs in Louisville, Kentucky.

A- to be run

B- run

C- it may be run

D- is run

89-....... have ceptured the spirit of the conquest of America as well as James Fenimore Cooper.

A- Few writers

B- the Few writers

C- the writers are Few

D- Few are the writers

90- Out of John Kenneth Galbraith's The affluent Society...... for an increase in public goods, potentially at the expense of private goods.

A- came the argument

B- his argument

C- the economist is arguing

D- argued

91- Unlike the earth, which Rotates once every twenty- for hours,..... once every ten hours.

A- the rotation of Jupiter

B- the occurrence of Jupiter's rotation

C- Jupiter rotates

D- Jupiter's rotating

92-...... Peaches are classified as freestone or clignstone depends on how difficult it is to remove the pit.

A- the

B- About

C- Whether

D- Scientifically

93- Keynes argued that to avoid an economic depression the government.... spending and lower interest rates.

A- is

B- higer

C- increase

D- should increase

94- The human body has Four Jugular veins,....... each side of the neck.

A- there are two on

B- it has two on

C- two are on

D- Two on

95- In 1905 Jueau replaced Stika... Alaska.

A- the capital was

B- as the capital of

C- was the capital of

D- the capital being

96-.......... of the Stamp Act in 1865 provoked strong opposition among the American colonists.

A- The passage was

B- It was the passage

C- Before the passage

D- The passage

97- The adder is a venomous snake.... bite may prove fatal to humans.

A- its

B- whom its

C- that

D- whose

98- The sport of hang gliding..... by Federal Aviation Administration (F A A).

A- regulated it

B- is regulated

C- that regulated

D- that it was regulated

99- The javelin used in competition must be between 260 and 270 centimeters.........

A- in length

B- it is long

C- whose length

D- lengthly

100- In internal combustion engine,.... and air are heated inside a cylender.

A- and gasolin vapor

B- both gasolin vapor

C- gasolin vapor additional

D- besides gasolin vapor

ثانيا: اللغة الفرنسية:

76- il- est important que l'etablissment....... votre enregistrement

A- Va confirmer

B- confirme

C- confirmera

D- Obilige de confirmer

77- Par mesure de precaution le chauffeur de Taxi doit avoir la monnaie...... pour rendre le reste a son client.

A- cinq dollar

B- cinq dollars

C- cinqs dollar

D- cinqs dollars

78- rester dans un hotle cout...... que louer une chamber chey une famille.

A- deux fois plus.

B- plus que deux fois

C- deux fois encore

D- plus les deux fois

79- lorsque un ami insiste.... un cadeou tres cher ca rend la situation un peu delicate.

A- poure accepter

B- pour l'acceptation

C- pour pu'ou accepte

D- pour l'accept

80- Mahmoud said est consider par la plupart de critiques d'art....... le plus grand peintre de portrait de son epoque

A- Comme le

B- qu' il etait

C- etait

D- qu'il a ete

81- C'etait la premiere fois que la prinesse de wales etait aux etats- Unis

A- est- ce vrai?

B- pas vrea

C- en verite

D- entoute verite

82- Mettez les plantes.... la fenetre pour a voir de la lumiere

A- pres de

B- pres a

C- proche

D- prochaine

83- si L; 'un des participants a une conversation demande..... la communication est rompu.

A- ce que veut dire L' autre

B- l' autre veut dire quoi

C- qu'a t'il dit l'autre

D- est- ce l' autre qui dit

84- la devoir cosiste a ecrire un essai de..... environ

A- cinq cent mot

B- cinqs cents mots

C- cinq Cents mot

D- cinqs cent mot

85- Les gens professionnels apprecient...... lorsque vous desirez aunnlez- un rendez- vous.

A- que vous les appellez

B- si vous pouvez appeller

C- qu' on appelle

D- que vous appelliez

86- le salaire d' un chauffeur prive est beauouq plus eleve que.....

A- celui de l'enseignant

B- comparant a l'enseignant

C- la salaire d' un enseignant

D- l' enseignant et son salaire

87- Richard Nixon etait un avocat et a... avant d' entrer dans la poli-tique.

A- servi a la marine comme officier

B- la Marine l' a pris comme officier

C- ete officer de Marine

D- servi reelement lamarine

88- la plupart des etudiants etrangers n' aiment pas le cafe americain...

A- C' est mon cas

B- et mot aussi

C- et moi encore

D- et encore moi

89- On esperait.... la Match mais les autres jouaient fort bien

A- le gain

B- desirer gagner

C- gagner

D- pou voir gagner

90- cette plan te est.... grande qu 'il faut la deplacer.

A- aussi

B- si

C- tres

D- trop

91- differents des europeens les americains.... (le bacon and eggs) pour

leur petit dejeuner.

A- preferent

B- apprecient

C- ont une preference.

D- sont habitues a manger

92- Un etudiant doit informer le directeur s'il....... sa chambre avev un autre copain.

A- refuse de partager

B- accepte de partager

C- Veut partager

D- desire partager

93- ..... que les anglais sont installes a jamestown.

A- l'annee 1607

B- parceque en 1607

C- c'etait en 1607

D- pendant l'annee 1607

94- la direction n'accepte pas seulement les diplomes.. elle exige ... d'experience.

A- encore deux ans

B- pas moins que deux ans

C- deux ans

D- plus que deux ans

95- les ouvriers esperent..... chaque ete.

A- re travailler

B- avoir du travail

C- participer an travail

D- continuer a travailler

96- Shahin dans son dernier film.... sujet de contrevesrse.

A- etait

B- devait etre

C- devenu

D- a ete

97- le cinema Arabe... Une crise grave.

A- devait traverser

B- a traverse

C- traverse

D- travesera

98- L'etudiant de l'institut de cinema a.... beaucoup de choses avant de se presenter.

A- a su

B- doit savoir

C- savait

D- Saura

99- la fin du film (la terre)..... unę exemple.

A- est deveune

B- va devenir

C- etait

D- sera

100- l'art.... une solution pour les crises spirituelles du monde.

A- peut etre

B- pouvait faire

C- aidera

D- facilite

اكاديمية الفنون المعهد العالى للسينما
امتحان القبول للعام الدراسى ٩٨، ٩٩
الثقافة العامة واللغات
الكود A ya 44 الزمن ٥٠ دقيقة

١- عاصمة موريتانيا هى:
أ- نواكشوط.
ب- مالى.
ج- دودوما.
٢- المغربى سعيد عويطة من اشهر العدائين العرب الذين حققوا بطولات خاصة فى العدو لمسافة.
أ- ١٠٠ م.
ب- ٢٠٠م.
ج- ١٥٠٠م.
٣- عدد لاعبى فريق كرة الطائرة الأساسيين:
أ- خمسة لاعبين.
ب- سبعة لاعبين.
ج- ستة لاعبين.
٤- أخذ فيلم الحرام عن رواية بنفس الاسم من تأليف الأديب الكبير:
أ- نجيب محفوظ.
ب- يوسف أدريس.
ج- يوسف القعيد.
٥- تسمى عملية إعادة تسجيل الصوت فى الاستوديو للقطات المصورة فى السينما بـ:
أ- المكساج.
ب- التزامن المؤجل.
ج- الإذاعة الخلفية.
٦- أخرج.... أول فيلم سينمائى فى التاريخ.
أ- دزيجا فيرتوف.
ب- الإخوان لومير.
ج- د. و. جريفيث
٧- يعبر فيلم درب المهابيل عن فكر المخرج..... والحاصل على جائزة الدولة التقديرية هذا العام.

أ- يوسف شاهين.

ب- توفيق صالح.

ج- كمال الشيخ.

٨- رئيس الوزراء الروسى الحالى هو:

أ- يفجينى بريماكوف.

ب- بوريس يلتسين.

ج- رمسكى كورساكوف.

٩- اعتبر فيلم الفتوة للمخرج الراحل.... إعادة رؤية للواقعية.

أ- أحمد بدرخان.

ب- أحمد جلال.

ج- صلاح ابوسيف.

١٠- سميت السياسات الاقتصادية التى بدأت فى منتصف السبعينيات باسم سياسة:

أ- الانفتاح.

ب- الخصخصة.

ج- الاشتراكية.

١١- يعتبر..... من أشهر الشعراء العرب ومن قصائده مراثى زرقاء اليمامة، السويس، غرفة العمليات رقم ٨.. إلخ.

أ- عبدالرحمن الأبنودى.

ب- أمل دنقل.

ج- نزار قبانى.

١٢- اللواء محمد نجيب هو:

أ-رياضى مصرى راحل.

ب- شاعر غنائى وضابط بالجيش.

ج- أول رئيس جمهورية مصرى.

١٣- آخر اشتراك لمصر فى كأس الأمم الأفريقية فى عام:

أ- ١٩٩٨.

ب- ١٩٩٠.

ج- ١٩٨٦.

١٤- الإخوة الأعداء هى رواية للأديب الروسى الكبير:

أ- تولستوى.

ب- جوجول.

ج- ديستيوفسكى.

١٥- الفنان.... من أشهر الفنانين التأثيريين العرب، وله متحف يحمل اسمه:
أ- عطية شرارة.
ب- إبراهيم ناجى.
ج- محمد ناجى.
١٦- اول فيلم روائى مصرى هو:
أ- برسوم أفندى يبحث عن وظيفة.
ب- وداد.
ج- زينب.
١٧- الفلوت من الآت النفخ:
أ- الخشبية.
ب- الوترية.
ج- النحاسية.
١٨- قدم المخرج العالمى.... تحفته الرائعة تيتانك لتصبح من العلامات المميزة فى تاريخ الانتاج والتوزيع السينمائى.
أ- جيمس كاميرون.
ب- سبيلبرج.
ج- كوبولا.
١٩- يعتبر.... كينيث ستار من أشهر الشخصيات فى أمريكا هذا العام.
أ- المخرج السينمائى.
ب- مغنى الجاز.
ج- المدعى العام المستقل.
٢٠- طبقة الأوزون هى:
أ- طبقة جلدية رقيقة بجسم الإنسان.
ب- الطبقة الخارجية من الغلاف الجوى للأرض.
ج- الطبقة الصخرية الحاوية للبترول فى باطن الأرض.
٢١- قام بإخراج عدد من الأفلام الروائية والتسجيلية، كما قام بكتابة السيناريو وله مؤلفات فى فن السينما:
أ- حسين حلمى المهندس.
ب- أحمد خورشيد.
ج- صلاح مرعى.
٢٢- غنى الفنان....... أغنيته يا بلح زغلول بمناسبة عودة سعد زغلول ورفاقه من المنفى.
أ- سيد درويش.

ب- كامل الخلعى.
ج- إبراهيم الموصلى.
٢٣- تقع قناة أستاكيوس:
أ- على خليج بنما.
ب- فى ساق النباتات.
ج- فى أذن الإنسان.
٢٤- تنظم مصر بطولة العالم لكرة اليد للكبار عام:
أ- ٢٠٠١.
ب- ١٩٩٩.
ج- ٢٠٠٠.
٢٥- الكونشرتو هو:
أ- مصطلح سينمائى.
ب- قالب موسيقى.
ج- آلة موسيقية.
٢٦- يتدفق الدم إلى جسم الانسان من خلال الشريان الأورطى والذى يندفع إليه الدم من:
أ- الأذين الأيمن.
ب- البطين الأيسر.
ج- البطين الأيمن.
٢٧- من أشهر أعمال الفنان...... تمثال نهضة مصر.
أ- محمود مختار.
ب- صبرى راغب.
ج- سمير غريب.
٢٨- لشبونة هى عاصمة:
أ- اسبانيا.
ب- نيكاراجوا.
ج- البرتغال.
٢٩- لأنه كان ضابطا فى الجيش وشاعرا فى نفس الوقت لقب برب السيف والقلم:
أ- أحمد شوقى.
ب- إيليا ابوماضى.
ج- محمود سامى البارودى.
٣٠- مات المخرج.... بعد رحلة إبداع طويلة حقق فيها الشهرة العالمية، ومن أشهر أعماله راشومون.

أ- جودار.
ب- أكير كيراساوا.
ج- هيتشكوك.
٣١- تقع بورما فى قارة:
أ- افريقيا.
ب- أسيا.
ج- أمريكا.
٣٢- اشتهر..... بكتابة الرباعيات قدمت له السينما والتليفزيون العديد من الأعمال ومنها أوبريت الليلة الكبيرة.
أ- عبدالسلام امين.
ب- حسين السيد.
ج- صلاح جاهين.
٣٣- مجموعة لوحات زهرة الخشخاش التى رسمها.... من أكثر اللوحات عرضة للسرقة والتقليد.
أ- بيكاسو.
ب- فان جوخ.
ج- مايكل انجلو.
٣٤- اول تجربة ناجحة لاستنساخ كائن حى هى تجربة:
أ- كلوديا شيفرز.
ب- الكلبة لايكا.
ج- النعجة دوللى.
٣٥- العمل الموسيقى كارمن هو:
أ- باليه لتشايكوفسكى.
ب- باليه لسترافنسكى.
ج- أوبرا لجورج بيزيه.
٣٦- العرض الفائز بجائزة مهرجان المسرح التجريبى هو:
أ- السيدة ترتدى الفراء.
ب- مخدة الكحل.
ج- غزل الأعمار.
٣٧- ترك الرئيس الأمريكى.... مقعد الرئاسة فى أعقاب فضيحة ووترجيت لنائبه.
أ- نيكسون.
ب- بوش.

جـ- بيل كلينتون.

٣٨- فيلم أحلام المدينة الذى تدور أحداثه فى الوحدة بين مصر وسوريا من إخراج:

أ- محمد ملص.

بـ- نورى أبوزيد.

جـ- يوسف شاهين.

٣٩- قام أحد المتطرفين اليهود باغتيال..... رئيس الوزراء الإسرائيلى السابق نتيجة لاستمراره فى عملية السلام.

أ- شيمون بيريز.

بـ- مناحم بيجين.

جـ- إسحق رابين.

٤٠- من أشهر مديرى التصوير الذين أثروا السينما المصرية من خلال أفلامه التى عمل بها.....

أ- أنسى أبوسيف.

بـ- عادل منير.

جـ- عبدالعزيز فهمى.

ثانيا: اللغة الأجنبية

وهى الأسئلة من ٤١- حتى ٦٠ ويقوم الطالب باختيار إحدى اللغتين الإنجليزية أو الفرنسية وتحمل أسئلة كل لغة نفس الأرقام على حدة.

41- Many plants can be tricked into flowering earlier or later than normal..... the hours of light.

A- are adjusted artificially by

B- they are artficially

C- by artificially adjusting

42- Infrared scanners produce images.... in the region being studied.

A- the temperature

B- show the temperature

C- that show the variations show variations temperature variations

43-..... people with high blood pressure may not exhibit symptoms, they may not be aware they the disease.

A- Because

B- Although

C- However

44- It was the impact of the railroad.... agriculture in the west.

A- expanded .

B- that it had expanded

C- that expanded

45-..... the California Condor and its nesting sites are proteected by law, it shows no signs of increasing in number.

A- Although

B- However

C- Nevertheless

46- The more distant a star happens to be,... to us.

A- the dimmest it seems

B- the dimmer it seems

C- it seems dimmer

47- Roquefort cheese is named for the region of France... it was first accidentally produced.

A- where

B- while

C- as

48- ...... is one of few substances that expand up on freezing

A- It is water

B- water

C- that water

49-.... that our milky way, and other similar galaxies, contaion stars of varying ages.

A- Astronomers now

B- Now astronmers believing

C- Astronomers now believe

50- ... to the issuance of stamps. letters were marked "paid" by pen and ink or hand stamps.

A- Prior

B- Before

C- Due

51- Aristotel, one of the greatest natural philosophers,... the leading cultural and intellectual city in Greece.

A- Living in the Athens.

B- he lived in Athens

C- lived in Athens

52-... cattle, but also railroads helped build the city of chicago.

A- Not only

B- Only

C- Neither

53- Solar heat penetrates more deeply into water than...

A- it is spenetrating into the soil

B- it does into soil

C- does it into soil

54- Mark Twain... was driven by a desire for money and travel.

A- although one of A merica's best- known writer's

B- as one of America's best- known writers

C- one of America's best known writers

55-..... the pilgrims first winter was mild half of them died form disease with in three months of their arrival.

A- Althougb

B- Despite

C- In spite of

56- Frederickj. turner,... argued that the frontier shaped a distisnctive way of life.

A- a famous American historian who

B- a famous American historian

C- despite a famous American

57- The south has a diversified agriculture raising varied crops, including fruits,... soybeans and peanuts.

A-.it has Vegetables

B- The Vegetables

C- Vegetables

58- Most animals sense of smell... most acute

A- was

B- is

C- are

59- Next to water... the most important substance in the body.

A- portein is

B- it is portien

C- portien

60-.. that certain glands in the bodies of birds are stimulated by increasing amounts of light

A- The Belief

B- To believe

C- It is belived

اللغة الفرنسية

41- la chaleur... profondement l'eau.

A- penetre

B- entre

C- soupire

42- Les trains qui traversent... prennent dela vitesse.

A- la mer

B- Les champs

C- Les etangs

43-.. d'Alexendrie sont Pleins de verdure.

A- les Alentours

B- les cotes

C- loin de

44- les etoiles..... nous donnent parfois des signes.

A- de le terre

B- du ciel

C- cosmotes

45- IL a perdu.. lors d'un adccident de voiture.

A- La volonte

B- L'Ethousiasme

C- La Memoire

46- kurosawa etait le Metteur en scene le plus connu du...

A- U. R. S.S.

B- Japon

C- inde

47- Neguib Mahfouz a recu le prix Nobel de...

A- scienses

B- litterature

C- Agriculture

48- l'hiver a cause la mort de... emmigrants du sud.

A- plupart

B- Nombre

C- plusieurs

49- Le Fromage Qui Nous... de france est de meilleur qualite.

A- Vient

B- Apporte

C- Procure

50-... Est la matiere premiere la plus importante

A- le sel

B- L'Eau

C- le vent

51- Les Lettres Doivent etre... Avant D'etre postees.

A- Colles

B- Timbres

C- Ecrits

52- Aristote le plus Grand philosophe Greque... A Athenes.

A- A vecu

B- A pense

C- A Ecrit

53- Nour EL Sherif.... un prix D'honneur Au festival D'alexendrie

A- A perdu

B- A Gagne

C- A Elabore

54-.... Les oiseaux out des Ailes estle titre d'un poeme.

A- Seuls

B- Encore

C- Malgre

55-.... Mustapha kamel Qui a Dit I "Egypte pour Les Egyptiens.

A- A lors que

B- C'etait

C- Quand

56- Le Peuple... Contre Ses tyrans.

A- S'Agitait

B- Se revoltait

C- Acceptait

57- J'ai Abandonne... Pour suivre les cours de L'istitut Du cinema

A- Ma Carriere

B- Mon Passe

C- ma vie

58- Un Grand Part du puplic... la vulgrite de Certaines scenes du Film.

A- Detestait

B- Aimait

C- Savourait

59- Trois Acteurs... Le propos du Film Avec conviction.

A- Defendaient

B- Luttaient

C- Acceptaient

60- L'instinct des animaux est parfois.... Que l'instinct des hommes.

A- Tres puissant

B- Plus fort

C- Moins Faible

اكاديمية الفنون
المعهد العالى للسينما
تذوق سينمائى

امتحان القبول ٩٨/١٩٩٩

الزمن: ساعة ونصف

اكتب انطباعك عن الفيلم الذى شاهدته عامة وبما يبرز تخصصك.

مع أطيب التمنيات بالتوفيق

اكاديمية الفنون
امتحان القبول ٩٨/١٩٩٩
المعهد العالى للسينما
التذوق السينمائى

اكتب انطباعك عن الفيلم الذى شاهدته عامة وبما يبرز تخصصك..

مع أطيب التمنيات بالتوفيق

أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما — تاريخ الامتحان: ٢٠٠٠/٩/٦

امتحان الثقافة العامة واللغة الأجنبية

زمن الامتحان: ستون دقيقة (ساعة)

ضع خطا تحت الاجابة الصحيحة من بين (أ- ب- ج- د) لكل من الأسئلة التالية مع ملاحظة أنه سيتم إلغاء السؤال فى حالة اختيار اكثر من إجابة واحدة:

١- فيلم الأبواب المغلقة من إخراج

أ- عادل أديب

ب- حلمى حليم

ج- خيرى بشارة

د- عاطف حتاتة

٢- فيلم جنة الشياطين الحائز على الجائزة الأولى فى المهرجان القومى للأفلام الروائية لعام ١٩٩٩ كتب له السيناريو:

ا- عبدالحى أديب

ب- مصطفى ذكرى

ج- فايز غالى

د- وحيد حامد

٣- السعفة الذهبية هى الجائزة الكبرى فى مهرجان:

أ- كان

ب- برلين

ج- موسكو

د- فينسيا

٤- يعتبر فيتوريو دى سيكا من أهم المخرجين:

أ- الأمريكيين

ب- اليابانيين

ج- الايطاليين

د- الفرنسيين

٥- يعتبر يوسف جوهر من أهم:

أ- مصورى السينما

ب- مصممى المناظر

ج- كتاب السيناريو

د- مؤلفى الموسيقى

٦- فطين عبدالوهاب هو واحد من أهم مخرجى الكوميديا فى السينما المصرية ومن أفلامه:

أ- طاقية الإخفاء

ب- نهارك سعيد

ج- العقل والمال

د- المليونير

٧- من أهم أدوار مارلون براندو فى السينما دوره فى فيلم:

أ- زوربا اليونانى

ب- كان ياما كان فى أمريكا

ج- الأب الروحى

د- اماديوس

٨- قام بتصميم المناظر لفيلم كرسى فى الكلوب:

أ- صلاح مرعى

ب- رشدى حامد

ج- مختار عبدالجواد

د- نهاد بهجت

٩- فيلم الصعاليك أول أفلام المخرج:

أ- رضوان الكاشف

ب- شريف عرفة

ج- سعيد حامد

د- داود عبدالسيد

١٠- من أهم أفلام الميلودراما فى السينما المصرية:

أ- شروق وغروب

ب- أرض النفاق

ج- السقا مات

د- بائعة الخبز

١١- بطل فيلم القاهرة ٣٠ إخراج صلاح ابوسيف:

أ- عماد حمدى

ب- حمدى أحمد

ج- محسن سرحان

د- شكرى سرحان

١٢- علم الإنسان هو:
أ- الاركيولوجيا
ب- الانثروبولوجيا
ج- الجيولوجيا
د- الفيلولوجيا
١٣- عزيز عيد:
أ- مخرج مسرحى
ب- فنان تشكيلى
ج- ممثل
د- وزير الأوقاف الأسبق
١٤- فلاديمير بوتن:
أ- وزير خارجية فرنسا
ب- رئيس جمهورية روسيا
ج- رئيس وزراء انجلترا
د- وزير خارجية أمريكا
١٥- أول فيلم مصرى يشترك فى مهرجان كان:
أ- اسكندرية ليه
ب- دنيا
ج- المتمردون
د- سيف الجلاد
١٦- جميل البطوطى:
أ- رجل أعمال
ب- عازف كمان
ج- سباح
د- طيار
١٧- بيل جيتس تخصص فى علم:
أ- الكيمياء
ب- جيولوجيا الفضاء
ج- الكمبيوتر
د- الفيزياء
١٨- من ألحان القصبجي:
أ- الاطلال

ب- أنت عمري

ج- قلبي بليلي

د- سهران لوحدي

١٩- شخصية المصري أفندي ابتدعها رسام الكاريكاتير:

أ- رخا

ب- طوغان

ج- صلاح جاهين

د- مصطفى حسين

٢٠- أوبرا البنسات الثلاثة من تأليف:

أ- موتسارت

ب- بيتهوفن

ج- فاجنر

د- بريخت

٢١- صورة دوريان جراي لـ.........

أ- بابلو بيكاسو

ب- اوسكار وايلد

ج- هنري ماتيس

د- فان جوخ

٢٢- دون كيخوتة:

أ- مؤلف مسرحي من العصور الوسطي

ب- ملك اسباني

ج- شخصية روائية

د- قائد عسكري

٢٣- حسين بيكار هو:

أ- مؤلف مسرحي

ب- ناقد سينمائى

ج- فنان تشكيلي

د- موسيقار

٢٤- من أعمال تينسي وليامز:

أ- بستان الكرز

ب- البطة البرية

ج- وفاة بائع متجول

د- الحيوانات الزجاجية

٢٥- من اعمال الفنان محمود سعيد:

أ- بنات بحري

ب- عروس البحر

ج- زهرة الخشخاش

د- موسم الحصاد

٢٦- حسن نصر الله:

أ- مؤرخ سياسي

ب- مخرج سينمائي

ج- قائد مقاومة

د- شخصية روائية شهيرة

٢٧- سليم حسن:

أ- اديب سكندري

ب- طبيب جراح

ج- عالم مصريات

د- محافظ أسيوط

٢٨- مع ان كل الخلق من اصل طين
وكلهم بينزلوا مغمضين
بعد الدقايق والشهور والسنين
تلاقي ناس أشرار وناس طيبين

.... قالها:

أ- بيرم التونسي

ب- فؤاد حداد

ج- أحمد فؤاد نجم

د- صلاح جاهين

٢٩- مصري يتولي حاليا منصب الأمين العام لمنظمة الفرانكوفونية:

أ- د. يوسف بطرس غالي

ب- د. ناصر الانصاري

ج- د. يوسف والي

د- د. بطرس بطرس غالي

٣٠- الدادية هي:

أ- مذهب سياسي

د- محسن نصر

٣٧- يعتبر من أهم مهندسي الصوت في السينما المصرية:

ا- ناصر الانصاري

ب- نصري عبدالنور

ج- نصر حامد أبوزيد

د- مصطفي نصر

٣٨- فيلم ثمن الحرية مأخوذ عن قصة لـ........

ا- يوسف إدريس

ب- جمال حمدان

ج- جمال عبدالناصر

د- يحيي الطاهر عبدالله

٣٩- فيلم الكيت كات مأخوذ عن رواية للكاتب:

ا- يوسف القعيد

ب- إبراهيم اصلان

ج- إبراهيم عبدالمجيد

د- جمال الغيطاني

٤٠- قام بكتابة سيناريو فيلم درب المهابيل للمخرج توفيق صالح:

ا- علي الزرقاني

ب- حلمي حليم

ج- نجيب محفوظ

د- احمد عبدالوهاب

٤١- فيلم طائر علي الطريق من أفلام المخرج:

ا- علي بدرخان

ب- خيري بشارة

ج- عاطف الطيب

د- محمد خان

٤٢- فيلم الحب الضائع عن قصة للكاتب:

ا- احسان عبدالقدوس

ب- طه حسين

ج- يوسف ادريس

د- يحيي حقي

٤٣- مخترع الديناميت:

أ- جراهام بيل
ب- اسحق نيوتن
ج- الفريد نوبيل
د- جون بيرد
٤٤- الفيمتو ثانية هي وحدة قياس:
أ- سرعة الضوء
ب- سرعة الصوت
ج- سرعة حركة الجزيء
د- سرعة الرياح
٤٥- الجينوم البشري هو:
أ- جهاز مناعة الانسان
ب- الجهاز الوراثي للانسان
ج- الجهاز العصبي للانسان
د- الجهاز الحركي للانسان
٤٦- اصغر دولة في العالم هي:
أ- المالديف
ب- سورينام
ج- ايسلندة
د- الفاتيكان
٤٧- مرض الايدز يصيب...... لدي الانسان:
أ-الجهاز العصبي للانسان
ب- الجهاز التناسلي
ج- الجهاز العصبي
د- جهاز المناعة
٤٨- كان يلقب بالشيخ الرئيس:
أ- ابن سينا
ب- ابن الهيثم
ج- الفارابي
د- ابن النفيس
٤٩- ابن خلدون من اشهر علماء:
أ- النفس
ب- الفيزياء

ج- الرياضيات

د- الاجتماع

٥٠- تقام الدورة الأوليمبية لسنة ٢٠٠٠ في مدينة:

أ- سيدني

ب- بيونج يانج

ج- روما

د- طوكيو

٥١- تقع جزيرة مدغشقر في:

ا- المحيط الهادي

ب- المحيط الهندي

ج- الخليج الفارسي

د- البحر الأسود

٥٢- سلمان رشدي مؤلف رواية:

أ- وليمة لأعشاب البحر

ب- أطفال بلا دموع

ج- آيات شيطانية

د- ذاكرة الجسد

٥٣- خماسية مدن الملح من تأليف:

أ- حنا مينا

ب- حيدر حيدر

ج- غالبا هلسا

د- عبدالرحمن منيف

٥٤- هوامش علي دفتر النكسة ديوان شعري لـ.....

ا- أمل دنقل

ب- نزار قباني

ج- مظفر النواب

د- عبدالوهاب البياتي

٥٥- العقد الاجتماعي مؤلف لـ:

ا- جان جاك روسو

ب- بودلير

ج- توماس مور

د- ديكارت

٥٦- اصدار (وجهات نظر):
أ- مجلة شهرية
ب- جريدة يومية
ج- مجلة نصف شهرية
د- مجلة أسبوعية
٥٧- مؤلف لمحمد حسنين هيكل:
أ- حوار وراء الأسوار
ب- طريق مصر إلي القدس
ج- العروش والجيوش
د- أيام لها تاريخ
٥٨- الزعيم الروحي لحركة حماس:
أ-الشيخ محمد ياسين
ب- اسامة بن لادن
ج- عبدالله اوجلان
د- الشيخ امام
٥٩- اللهم اعز الاسلام بأحد العمرين الأول عمر بن الخطاب والثاني:
أ- عمر بن عبدالعزيز
ب- عمر ابن أبي ربيعة
ج- عمر بن هشام
د- عمر الخيام
٦٠- من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بأول حجر قالها:
أ- محمد عليه الصلاة والسلام
ب- السيد المسيح عليه السلام
ج- الخليل إبراهيم
د- يوسف الصديق

A- Complete the correct answer from between brackets:

61- Blood flow .... by the heart.

(A) which is controlled

(B) being controlled

(C) Contyolled

(D) is controlled

62- Not all birds ....

(A) fly

(B) flying

(C) to fly

(D) flown

63- The man who managed .... the documents is now anational hero.

(A) obtain

(B) obtaining

(C) to obtain

(D) obtained

64- The westem part of Oregon generally recieves more rain than ....
the eastem part.

(A) does

(B) in it does

(C) it does in

(D) in

65- .... porpoises and dolphins, whales are mammals

(A) As

(B) Also

(C) Like

(D) when

B- Identify the one underlined word or phrase

(A - B- C - D) that must be changed in order sentence to be correct:

66- The spacecraft is traveling 50 times as faster than
(The = A; faster than = B)

the speed of a pistol bullet.
(speed = C; a = D)

67- The traveler can to reach some of the villages along
(to reach = A; the villages = B)

the Amazon only by riverboat
(only = C; riverboat = D)

68-Today the number of people which enjoy winter
(the number = A; which = B)

sports is almost double that of twenty years ago
(is = C; that = D)

69- Dolphines, whales, and many others sea creatures
(many = A; others = B)

use highly sophisticated navigation systems.
(highly = C; systems = D)

70- Copper is a metal which is easy worked and mixes
(which = A; easy = B; mixes = C)

with other metals to form alloys
(other = D)

C- Choose the one word or phrase that best keeps the meaning of the oringinal sentences if it substituted for the underlined word or phrase:

71- A devastating earthquake destroyed San Francisco in the early 1900s.

(A) ruined

(B) restored

(C) erased

(D) dismantled

72- Despite expensive public education campaigns heart disease still kills a tremendous number of people.

(A) huge

(B) predictable

(C) memorable

(D) growing

73- The great astronomer Galileo is the only contemporary figure mentioned in Milton's epic Paradise Lost.

(A) distinguished

(B) assigned

(C) named

(D) signifed

74- The sacred ibis of ancient Egypt inhabits parts of Africa.

(A) saintly

(B) secular

(C) holy

(D) grave

75- Hollywood film producers regularty budget tens of millions of dollars for a film.

(A) allocate

(B) scatter

(C) spread

(D) distribute

أكاديمية الفنون
المعهد العالى للسينما
امتحان القبول
٢٠٠١-٢٠٠٢

الزمن : ساعة ونصف

للطلبة الوافدين

امتحان التذوق السينمائى

بعد مشاهدتك للفيلم ، اكتب تقييمك له (إحساسك، انطباعك، المشاهد التى أعجبتك، والعكس)

هام

.. لاحظ أنك يجب أن تركز فى نقدك للفيلم على الجانب الذى تنوى التخصص فيه (تصوير، سيناريو، اخراج... الخ)

مع عدم اهمال الجوانب الأخرى فى الفيلم..

مع اطيب التمنيات بالتوفيق،

ملحوظة :

اكتب ملاحظاتك فى خلف كراسة الإجابة للاستعانة بها بعد مشاهدتك للفيلم.

ثانيا : تخصصات

إخراج

سيناريو

مونتاج

انتاج

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ۱۹۹۱/۹۰

لأقسام : إخراج ـ سيناريو ـ مونتاج ـ انتاج

الزمن ۳ ساعات

ملحوظة : يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة، وتطلق لخيالك العنان مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان.

لا تضع أى رقابة على نفسك، ولا تشغل بالك كثيرا بموقف مصححى الامتحان.

أولا : أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة الأربعة التالية :

(۳۰ درجة)

١- فى الجزء التالى ـ من قصة «الغضب» كتب الكاتب «صالح مرسى» جملا تثير فى الذهن أشكالا ومناظر متعاقبة فقال:

«زمجرت الأمواج فى الخارج، وبدأت السفينة تترنح تحت ضرباتها، وبدأت أتمايل فى وقفتى وسط الكابينة وقد بدأ الغثيان يصيبنى، وامتدت يدى إلى النافذة كى أفتحها، فترنحت السفينة مرة أخرى تحت ضربات موجة تعالى صوتها فى الخارج كزئير وحش هائج، وترنحت وكدت أسقط فى الأرض، وصفر الهواء، وعوت الرياح ، وهبت العاصفة على غير انتظار.. أحسست أنى أختنق، كان لابد لى من هواء نقى، مددت يدى من جديد إلى النافذة- فا رتطمت بسطح أملس لا باب له، بحثت عنّ القفل فلم أجده، حملقت فى الضوء الخافت فإذا النافذة موصدة، وإذا زجاجها كاذب لا يشف عما خلفه... وبدأت قواى تخور من جديد، وأحسست بجسدى يتهاوى، ووقعت عيناى على زر صغير رحت أضغط عليه بكل قواى، فانفتح الباب، وظهر رجل:«هل أستطيع أن أقدم لك أى شىء؟». المطلوب أن تظهر على الشاشة هذا التعبير الأدبى فى شكل صور سينمائية متتابعة، بحيث تنقل هذا التعبير الأدبى إلى تعبير سينمائى.

٢- اقرأ ما يلى جيدا، ثم اكتب على أساسه، إما قصة قصيرة، أو بضعة مشاهد سينمائية، مع التركيز على الجانب البصرى والسمعى فى تصويرك لما سوف تكتبه مطلقا العنان لخيالك خاصة فى صياغة نهاية للموقف.

« كانت هناك أسرة تعيش فى بيت من ثلاثة طوابق مزود بمصعد، وذهب أفراد تلك الأسرة إلى أوروبا لقضاء ثلاثة شهور، وقبل خروجهم فصلوا الكهرباء عن البيت من جهاز التحكم الذى عند المدخل، كما يفعلون عادة، كانت إحدى الخادمات قد بقيت فى الطابق العلوى لترتيبه بعد أن اتفقت مع أصحاب البيت على أنها ستنزل على الدرج حين تنتهى، وستقفل الباب الخارجى بالمفتاح، وستتردد على البيت مرة كل أسبوع لتنظيفه أثناء غيابهم، لكنها تذكرت كما

يبدو أمرا مستعجلا فى اللحظة التى خرج فيها اصحاب البيت، وحاولت اللحاق بهم بسرعة فى المصعد ففاجأها اسلاع التيار الكهربائى وهى فى منتصف الطريق..

٣- حريق ... عاصفة ... طلقات نارية .. من خلال هذه الكلمات قم بصياغة موقف، أو حدث درامى من وحى خيالك.

٤- اكتب سردا أو تتابعا لمعالجة سينمائية عن علاقة حب شاب وفتاة مكفوفى البصر.

ثانيا : أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين التاليين.

(١٠ درجات)

١- لديك مجموعة من اللقطات غير مرتبة لحادثة أوتوبيس ، حدثت من استهتار سائق ... والمطلوب ترتيبها الترتيب الصحيح.

- لقطة عامة لأتوبيس فى شوارع القاهرة بسرعة عادية.
- لقطة عامة للأتوبيس بسرعة غير عادية فى الشارع.
- لقطة عامة للأتوبيس يسير بسرعة شديدة.
- لقطة عامة للأتوبيس يراوغ بين السيارات ويخرج منها بسرعة.
- لقطة عامة داخل الأتوبيس والزحام فيه شديد.
- لقطة متوسطة للكمسارى وهو يقطع التذاكر ويبدو عليه الارتجاج الشديد من حركة الأتوبيس.
- لقطة متوسطة لسيدة متوسطة السنّ وعلى حجرها طفل تحاول أن تمسك إفريز الكرسى بيد، وباليد الأخرى تحمى الطفل من الارتجاج.
- لقطة متوسطة للسائق وهو على عجلة القيادة فى حالة من النشوة وبجانبه فتاة يغازلها وهى تبادله الغزل.
- لقطة متوسطة لشاب، وشابة جامعيان يتضاحكان وينتهزان هذه الارتجاجات ليتلاصقا.
- لقطة متوسطة للفتاة وهى تتقبل غزل السائق على أمل أن ينزلها فى المكان الذى تريده.
- لقطة قريبة للطفل يبكى بشدة.
- لقطة عامة بحركة كاميرا من وجهة نظر الأتوبيس لشرطى المرور وهو مندهش ويكتب رقم الأوتوبيس.
- لقطة متوسطة لرجل عجوز يتمسك بإفريز الكرسى الذى أمامه من عنف الارتجاج.
- لقطة متوسطة لسيدة كبيرة والفتاة تقف بجانبها ويبدو عليها الضيق.

- لقطة متوسطة لشخص متوسط العمر ينظر من الشباك ويرتج أيضا وهو يكلم نفسه.
- لقطة عامة لدخول الأوتوبيس بسرعة شديدة محل تجارى فى أحد الشوارع ويحطم واجهة المحل.

٢- لديك مجموعة من اللقطات غير المرتبة، والمطلوب منك إعادة ترتيبها الترتيب الصحيح.
- لقطة لسيدة تبحث عن طفلها على البلاج.
- لقطة للبحر وهو مكتظ بالناس.
- لقطة لتجمهر عدد من المصطافين على البلاج.
- لقطة لعامل انقاذ يخلع ملابسه ويهرع إلى البحر.
- لقطة لطفل بمفرده يغرق فى البحر على بعد من الشاطئ.
- لقطة للطفل وهو ممدد على الرمال.
- لقطة للسيدة تبكى وتبتعد.
- لقطة لأطفال يلعبون على الشاطئ.
- لقطة للسيدة تتعرف على الطفل.
- لقطة لعامل الإنقاذ وهو يحمل الطفل الغريق.

ثالثا : أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين التاليين :

١- سمح لك بمقابلة الرئيس صدام حسين.
اترك لخيالك العنان فى تصور هذه المقابلة وما يجرى فيها.

٢- سافرت بسيارة أجرة من القاهرة إلى الاسكندرية بالطريق الزراعى، ومرت فترة طويلة قبل أن تتحرك السيارة من موقف السيارات، بينما انك محتاج للسفر بسرعة لقضاء مهمة عاجلة، ثم تحركت السيارة، وكان السائق عجوزا ويقود السيارة، بسرعة بطيئة.
اعكس مشاعرك وانفعالاتك فيما يمكن تجسيده بالصورة والصوت.

رابعا : أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين التاليين:

١- كل من التواريخ الآتية يمثل حدثا سياسيا هاما.
اذكر الحدث بإيجاز، ورأيك فيه بصراحة وإيجاز أيضا.
(أ) مارس ١٩١٩.
(ب) ٢٦ يوليو ١٩٥٦.
(جـ) ٢٩ نوفمبر ١٩٥٦.
(د) ١٩ نوفمبر ١٩٧٧.

(هـ) ٢ أغسطس ١٩٩٠ .

٢- قال نابليون بونابرت :

«عليكم بالسينما فهى أرقى الفنون».

ما رأيك فى هذا القول وهل تعتبر السينما حقا أرقى الفنون؟

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما
عام ١٩٩٢/٩١
اقسام: إخراج ـ سيناريو ـ مونتاج ـ إنتاج.

(الزمن ٣ ساعات)

ملاحظة : المطلوب أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة وتطلق لخيالك العنان لا تشغل بالك بموقف مصححى الامتحان ولا تضع أى رقابة على أفكارك.

أولا : اجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية **(٢٥ درجة)**

١- «دفنت أسرة عائلها العجوز بعد أن توفى فى أحد المستشفيات وإذا بها بعد أسبوع.. تفاجأ بباب البيت يدق ويدخل عليها..».

اكتب إما قصة قصيرة، أو قصة سينمائية، أو مقالا أدبيا عن هذا الحادث مطلقا لخيالك العنان.

٢- تحت عنوان (مفقودون) نشرت الصحف ما يلى:

تغيبت الشقيقتان هدى وفوزية إمام عبدالرحمن منذ ٣ أغسطس الماضى من يجدهما يتصل بإبراهيم عبدالسلام شحاتة بجريدة الأهرام ت ٧٥٥٥٠٠ داخلى ٩١٤.

ـ اكتب تصورك عن الاسباب التى دعت إلى فقد هاتين الشقيقتين :

وما الذى يمكن أن يكون قد حدث لهما.

٣- اقرأ الحادث الذى نشرته الصحف واكتب تصورا سينمائيا له معطيا لنفسك الحرية فى التصرف كما تشاء.

تسرق جهاز عرس صديقتها أثناء قضائها شهر العسل لتؤثث به شقة زواجها.

كتب ـ مريد صبحى :

ألقت مباحث الدقى القبض على طالبة بالجامعة غافلت صديقتها فى ليلة زفافها على رجل أعمال وسرقت مفتاح شقتها ثم انتظرت حتى سافرا لقضاء شهر العسل وفتحت الشقة وسرقت جهاز عرسها على امتداد ٣ أيام متتالية واحتفظت بالمسروقات التى قدرت قيمتها بـ ١٠٠ الف جنيه لدى أصدقائها بعد أن زعمت أنه جهاز عرسها.

وكان العميد محمد إبراهيم مدير المباحث قد تلقى بلاغا من رجل الأعمال علاء الدين سيد محمد (٢٨ سنة) بأنه تزوج منذ شهر وسافر مع عروسه لقضاء شهر العسل بالنمسا وبعد عودته اكتشف أن شقته بشارع عكاشة بالدقى خالية تماما من كل شىء.. تم تشكيل فريق بحث قاده العقيد عبدالوهاب خليل والمقدم أمجد شافعى بإشراف العميد محمد فريد فودة وتبين من المعاينة أن السرقة تمت عن طريق مفتاح مصطنع حيث لا توجد آثار كسر بالشقة

وحامت الشكوك حول طالبة بمعهد التعاون من صديقات العروس اسمها منال منير زكى (٢٨ سنة) وتعمل كخياطة هاوية لبعض صديقاتها أثناء الاجازة وتم التوصل لصانع مفاتيح قريب من الشقة وبعرض صورة الفتاة عليه قرر انها حضرت إليه واستخرجت نسخة من مفتاح وأضافت تحريات الرائد محمد كمال معاون المباحث أن الطالبة حضرت ليلة زفاف صديقتها ثم غافلتها وسرقت مفتاح الشقة بعد ان أطلعتها المجنى عليها على جهاز عرسها الفاخر من المفروشات.

وقد ألقى الرائدان خليل مصطفى وأسامة كمال القبض عليها وبمواجهتها انهارت وأرشدت عن المسروقات لدى صديقاتها اللاتى أوهمتهن أنها مسافرة إلى امريكا وأن الغيرة دفعتها لارتكاب جريمة السرقة لتأثيث شقتها واتمام زفافها على خطيبها الذى لم يعلم بما فعلته فتم احالتها للنيابة حيث باشر يحيى غريب مدير نيابة الدقى التحقيق معها وأمر بحبسها.

ثانيا: أجب عن سؤالين فقط من الاسئلة التالية:

(الدرجة من ٢٥)

١- تواجدت فى مكان ما لأول مرة، ولفت انتباهك شىء ما...

(أ) حاول إعطاء صورة دقيقة للمكان وماهيته ودلالاته.

(ب) صف الحدث الذى أثارك أو لفت انتباهك وعلاقته بالمكان.

٢- فى القطار المسافر من القاهرة إلى الأقصر.. جلس بجانبك شخص غريب الأطوار لفت نظرك.. كما لفت أنظار بقية الأشخاص المحيطين به فى القطار بشكل ملحوظ وفى محطة الوصول حدث شىء لم تكن تتوقعه.

ـ اكتب تصورا سينمائيا من وجهة نظرك معبرا عن مرور الزمن.

٣- اكتب مجموعة من اللقطات تصور فيها كيف ترى تنفيذ حفل افتتاح الدورة الأفريقية الخاصة للألعاب الأوليمبية.

ثالثا : أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية.

(١٠ درجات)

١- يقام الأوكازيون كل عام وبه كثير من الحيوية والنشاط البشرى.

اذكر في عبارات قصيرة محددة ما يمكن أن تراه وتسمعه وسط هذا النشاط البشرى

٢- تعبر اللقطات التالية عن قيامك من النوم حتى ذهابك إلى الامتحان بالمعهد، وهى لقطات غير مرتبة.. المطلوب أن ترتبها حسب التسلسل الذى تراه.

١- لقطة لمنبه كبير.

٢- لقطة للحمام مشغول وأنت تقف بالباب.

٣- لقطة للأم تعمل الشاى بالمطبخ.

٤- لقطة لطفل نائم.

٥- لقطة لوجهك وأنت تفتح عينيك.

٦- لقطة للأب الذى يصلى فى الصالة.

٧- لقطة لقفص عصافير تغرد.

٨- لقطة لك تغسل وجهك.

٩- لقطة لك تشرب الشاى.

١٠- لقطة لك تركب الأوتوبيس.

١١- لقطة لك تصنع الشاى وتنادى.

١٢- لقطة لك تدخل المعهد.





أكاديمية الفنون
المعهد العالى للسينما

امتحان المرحلة الأولى
الزمن: ٣ ســـاعـــات
التـاريخ: ١٩٩٢/٩/١٢

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما
عام ١٩٩٣/٩٢
لأقسام: إخراج ـ سيناريو ـ مونتاج ـ إنتاج

ملحوظة: يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة، وتطلق لخيالك العنان مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان.

لا تضع أى رقابة على نفسك، ولا تشغل بالك كثيرا بموقف مصححى الامتحان.

أولا : أجب عن سؤال واحد فقط من الاسئلة التالية :

١- اقرأ ما يلى جيدا من قصة «النجاة» من مجموعة «تحت المظلة» للأديب العالمى نجيب محفوظ، ثم اكتب على أساسه بضع مشاهد سينمائية مركزا على الجانبين السمعى والبصرى فى تصويرك مطلقا لخيالك العنان فى تحديد نهاية للموقف.

حجرة جلوس ـ فى الوسط مدفأة حائط مشتعلة- إلى اليمين من المدفأة باب حجرة النوم وإلى اليسار منها باب حجرة المكتب- فى نهاية الجانب الأيمن لحجرة الجلوس باب هو باب الشقة- إلى اليسار يوجد بار وتليفزيون.

رجل يجلس على مقعد كبير أمام المدفأة يرتدى روبا ويطالع فى كتاب- جرس الباب الخارجى يرن رنينا متواصلا.. يقوم الرجل إلى الباب يفتحه، تندفع إلى الداخل امرأة جميلة مرتدية معطفا وبيدها حقيبة، تندفع وكأنها تجرى ثم تقف وهى تلهث، الرجل ينظر إليها بدهشة ودون أن يغلق الباب، واضح من نظرته أنه لا يعرفها ولم يكن ينتظرها.

٢- حاول أن تحلق بقلمك مطلقا لخيالك العنان مع طائر من طيور النورس فوق أحد الشطآن منذ شروق الشمس حتى مغيبها.

٣- بعد أن عاد العروسان من شهر العسل فى المصيف، فوجئا بوجود أناس آخرين يقيمون بشقتهما بالقاهرة.

ـ اكتب ما لا يقل عن ثلاث صفحات ولك حرية الاختيار من بين: قصة قصيرة ـ معالجة سينمائية.

٤- إذا ذهبت إلى ميدان باب الحديد أو ميدان المحطة فى بلدتك.. ما هى الأشياء التى يمكن أن تراها؟ وما هى الأصوات التى من الممكن أن تسمعها؟

اكتب بالتفصيل..

ثانيا : أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين الآتيين :

١- هل ترى أن (الشرير) فى الفيلم السينمائى يجب أن ينال عقابه دائما؟

برر وجهة نظرك..

٢- اختر أحد المواقف التالية وتخيل المكان الذى يدور فيه هذا الحدث، اكتب تفاصيل هذا المكان وملابس الشخصيات والاكسسوارات المقترح وجودها:

(أ) شاب وفتاة فى موقف رومانسى.

(ب) مجموعة من الأشقياء يتآمرن للقيام بجريمة ما.

(جـ) طالب فى انتظار نتيجة الامتحان.

ثالثا : أجب عن السؤال التالى:

رتب اللقطات التالية بما يعطى معنى :

١- لقطة عامة لشقة فاخرة ليلا (من الداخل).

٢- لقطة اللص يجرى.

٣- لقطة لسيدة تصرخ.

٤- لقطة ليد تعبث بالباب وتفتحه.

٥- لقطة لحجرة نوم وسيدة نائمة فى هدوء.

٦- لقطة لسيدة «تتصنت» ثم تجلس فى السرير خائفة.

٧- لقطة لسيدة تصرخ.

٨- لقطة لوجه السيدة وهى تنتبه مستيقظة.

٩- لقطة لأرجل تدخل الشقة وتتحرك ويد بها سكين.

١٠- لقطة للص يتوقف عن السرقة و«يتصنت»، ثم يعود للسرقة.

١١- لقطة لوجه اللص يفاجأ.

١٢- لقطة للص يفتح الدولاب ويأخذ شيئا ثمينا يضعه فى حقيبة.

رابعا : أجب عن سؤال واحد من السؤالين الآتيين :

١- من هو مخرج الأفلام الآتية أسماؤها من هؤلاء المخرجين :

بركات ـ أحمد بدرخان ـ صلاح أبو سيف ـ حسين كمال ـ محمدكريم ـ حسن الإمام.

الأفلام : هذا جناه أبى ـ الجسد ـ نادية ـ السقا مات.

٢- اذكر ما تعرفه عن الشخصيات التالية :

نلسـون مـانديللا ـ مـحـمـد حسـين هيكل ـ الأخـوان لومـيـير ـ إيليا كـازان ـ جورباتشوف .

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق.

الإجابة النموذجية للسؤال رقم (٣).

١-لقطة عامة لشقة فاخرة ليلا(من الداخل).

٢- لقطة ليد تعبث بالباب وتفتحه.

٣- لقطة لحجرة نوم وسيدة نائمة فى هدوء.

٤- لقطة لأرجل تدخل الشقة وتتحرك ويد بها سكين.

٥- لقطة لوجه سيدة وهى تنتبه مستيقظة.

٦-لقطة للص يفتح دولابا ويأخذ شيئا ثمينا يضعه فى حقيبة.

٧- لقطة للسيدة "تتصنت" ثم تجلس فى السرير خائفة.

٨- لقطة للص يتوقف عن السرقة "ويتصنت" ويعود للسرقة.

٩- لقطة لسيدة تصرخ.

١٠- لقطة لوجه اللص يفاجأ.

١١- لقطة لسيدة تصرخ

١٢- لقطة للص يجرى.

اكاديمية الفنون
المعهد العالى للسينما

امتحان المرحلة الاولى
الزمن: ٣ ســـاعـــات
التـاريخ: ١٩٩٢/٩/٢٠

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما
عام ٩٣ / ١٩٩٤
لأقسام : إخراج - سيناريو - مونتاج - إنتاج

ملحوظة : يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة،وتطلق لخيالك العنان مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان، ولا تضع أى رقابة على نفسك ، ولا تشغل بالك بموقف مصححى الامتحان.

أولا : أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية:

١- ركبت آلة الزمن التى يمكنك أن تعود بها إلى الماضى أو تتقدم بها إلى المستقبل. اختر الزمن الذى تتجه إليه سواء فى الماضى أوالمستقبل، وتخيل ما يمكن أن يحدث لك.

٢- اكتب فى أى صيغة تختارها بضع صفحات حول الآتى :

رجل وامرأة جاران فى منزل واحد كان بينهما ود فى الماضى تحول إلى جفاء وشعور عدائى وإذا بزلزال مدمر يهزالمدينة فينهار المنزل،ويشاء القدر أن يظلا على قيد الحياة تحت الأنقاض يجمعهما فراغ واحد لمدة تصل إلى ٧٣ ساعة.

٣- شاب مثالى يكتشف فى أسرته الفقيرة محفظة فيها مبلغ كبير من النقود مخبأ فى أحد الدواليب.

إلى من يعود هذا المال ؟ .. ومن هو السارق إذا كانت هذه سرقة؟.. الأب - الأم - الأخت - الأخ - أم أن هناك سببا آخر لوجود المال المخبأ ؟!

ثانيا : اجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية :

١- فى الأخبار بتاريخ ١٩٩٣/٩/١٠.

«البراءة اختفت من قلب الصغير.كسر نافذة منزل وسرقة ٥٠٠ جنيه».

لم يصدق رجال المباحث انفسهم عندما فوجئوا أن المتهم الذى كسر نافذة المنزل المجاور وسرق ٥٠٠ جنيه من صندوق بحجرة النوم لم يكن سوى طفل لم يتعد السابعة من عمره، وعندما شاهدته ربة المنزل وهو خارج بسرعة دفعها وفر بالمبلغ...

اكمل حسب ما يتراءى لك من وحى خيالك حول هذه الحادثة فيما لا يزيد على صفحتين.

٢- تأمل الصورة المرفقة واكتب معبرا عن الخواطر التى توحى بها إليك فى حدود صفحة واحدة.

مشهد(   )

- تجلس وأمامها علبة صفيح
تفرط فيها أعقاب السجائر
وتكاد تراها بصعوبة بينما
تتقدم قدماه نحوها ويقول

هو : اتأخرتى ليه.

هى : الشغل يحكم.

يجلس بجوارها ويلفها
بذارعه اليسرى بينما يقدم
لها باليمنى مجموعة من
أعقاب السجائر.

هو : خدى.

هى : تشكر.

- يبتسم لها ويزداد صوته
حنانا.

هو : عمال أحوشهملك بقالى جمعة دول أكتر من خمسين جوز.

هى : ما أعدمكش.

- يربت على كتفيها.

هو: هاديلك فوقيهم قرشين صاغ.

- تقف فى دلال وتمسك العلبة والأعقاب.

هى: يفتح الله يا تلاته زى كل مرة يا بلاش.

- يلفها أكثر بذراعه ثم يتجه بها
خلف إحدى عربات اليد
المركونة إلى جدار وهو
يحدث نفسه ولا نسمع سوى
صوت ماسورة المجارى والماء
ينسكب منها.

هو : تلاتة - تلاتة..

هى : فى الليل تتساوى اللى بثلاثة صاغ واللى بثلاثين صاغ مع اللى بتلاتة جنيه

(صوت خرير مياه ماسورة المجارى).

حدد مكان الحدث والزمان وكذلك ملابس الشخصيات والاكسسوار.

ثالثا :

(أ) مطلوب منك اختيار خمس نقاط فقط مما يلى لتكتب عن كل منها:

مونتاج /دوبلاچ/كلاكيت/ مكساچ/ توجو مزراحى / بديع خيرى/ سبيلبيرج.

(ب) مطلوب منك اختيار خمس نقاط فقط مما يلى لتكتب عن كل منها:

ديمقراطية/ إرهاب/ وعد بلفور/ لوكيربى/ الخصخصة/ محمود عباس/ قناة السويس.



امتحان المرحلة الأولى
المعهد العالى للسينما

أكاديمية الفنون
الزمن: ساعتان

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ١٩٩٥/٩٤

لأقسام : إخراج ـ سيناريو ـ مونتاج ـ إنتاج

ملحوظة : يراعى فى الإجابة أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة ، وتطلق لخيالك العنان مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان.

أولا : أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية :

١- حوذى (صاحب عربة حنطور) يتحدث إلى حصانه العجوز عن حياته وعن ذكريات الأيام الخوالى.

.. اكتب معبرا ومصورا عن هذا الحوار وهذه العلاقة بينهما.

٢- بينما تسير ليلا فى أحد الشوارع القديمة والتى تحوى مبانى أثرية، تعثرت قدمك فى شيء يشبه مصباح علاء الدين.. صف ما حدث كما يتراءى لك مركزا على الجانبين السمعى والبصرى.

٣- تحدث الرأى العام عن جريمة الفتاتين اللتين قتلتا أمهما بحجة إخراج الجان من جسدها.

تحدث عن ذلك مبيناً وجهة نظرك.. مدافعا أو متهما

ثانيا : أجب عن سؤال واحد من السؤالين التاليين:

١- إنها شجرة التوت القائمة منذ الأزل المسماة بشجرة الله- تحتها زير به ماء و هذا ضريح الولى المجهول الاسم، وتلك هى المصلى.. مستطيل من الأرض فرش بالحصير وحوط بسور قصير ارتفاعه قالب طوب قائم.

بداخل الضريح مصطبة مفروشة بحصيرة قديمة، وفوق المصطبة كومة من الأغطية القديمة ، ومن الكوة المحفورة ببطن الحائط تطل عين سوداء ولمبة جاز فتيلها قصير.. تزفر الدخان الأسود وتطوح بالضوء الأصفر القليل والظلال الرمادية الكثيرة..

.. اكتب من وحى خيالك حدثا يمكن أن يجرى فى هذا المكان.. مع الاهتمام بالتفاصيل والتجسيد البصرى والسمعى فى كتابتك. هذا ولك حرية اختيار صيغة الكتابة أدبية كانت أو سينمائية.

٢- تخيل الصوت المصاحب للصورة الآتية :

(أ) الشروق　　　　(ب) الغروب

(جـ) امرأة عجوز　　　　(د) طفل صغير

(هـ) شجرة وارفة　　　　(و) شجرة عجفاء

ثالثا : اذكر ما تعرفه عن خمسة فقط من الآتى :

أ - نفيس صادق　　　　ب - قائمة شندلر

- جمال السجينى　　　　- تولستوى

- الجيو كاندا　　　　- تاجر البندقية

- أورسون ويلز　　　　- عاصفة الصحراء

- فاروق الباز　　　　- كونشيرتو

أكاديمية الفنون
المعهد العالى للسينما

التاريخ: ١٩٩٥/٩/٢٠
الزمن: ساعتان

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما
عام ١٩٩٦/٩٥
لأقسام : إخراج ـ سيناريو ـ مونتاج ـ إنتاج

ملحوظة: يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة، وتطلق لخيالك العنان، مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان... لا تضع أى رقابة على نفسك.ولا تشغل بالك كثيرا بمصححى الامتحان.

السؤال الأول : (الدرجة من ٢٥)

اكتب فى واحد فقط من الموضوعين التاليين (بأى صيغة، أدبية أو سينمائية، وفقا لما تختاره مع الاهتمام بالجانبين البصرى والسمعى فى كتابتك)

١ـ تقابل قطان : أحدهما سمين تبدو عليه آثار النعمة، والآخر نحيف يدل منظره على سوء حاله، فماذا يقولان إذا حدّث كل منهما صاحبه عن معيشته؟

٢ـ فى الرابعة صباحا ... وأثناء سيره فى الطريق العام، سقط أحد الأشخاص فى حفرة بالطريق عمقها أربعة أمتار .. فما الذى يمكن أن يراه هذا الشخص وما الذى يسمعه وما الذى يدور فى ذهنه حتى يتم إنقاذه؟

السؤال الثانى : (الدرجة من ٢٥)

نشرت جريدة الأهرام فى عددها الصادر صباح اليوم ما يلى :

لغز اختفاء العجوز :

الاسكندرية تحكى عن لغز اختفاء العجوز الثرية، تحريات المباحث تشير بأصابع الاتهام إلى زوجة الحفيد، والدليل الخطابات التى أرسلها زوجها إليها بطريقة التخلص من الجدة للميراث، كما اعترفت أمام النيابة، إلا أنها عندما قامت بالتحقيق مع الجانية واصطحبتها للمعاينة التصويرية لم يتم العثور على أية آثار لجثة الجدة، فما كان من وكيل النيابة إلا أن اصدر قراره بإخلاء سبيلها وسرعة ضبط واحضار الحفيد، اللغز لايزال يحير رجال الأمن. وصفحة السبت فى محاولة منها لايقاف علامات الاستفهام تعرض تفاصيل اللغز لعل وعسى! ذات يوم طرق ساعى البريد باب المنزل. (.....) حفيد عجوز ثرية يعمل فى إحدى الدول الأوروبية هرولت الزوجة وتعمل بإحدى المؤسسات الكبرى وابنتها فى المرحلة الاعدادية استلمت الزوجة خطابا أرسله إليها زوجها، سألتها ابنتها عن مرسله، لزمت الصمت وقامت

بإخفائه ، مرت الأيام وعاد الطرق من جديد على باب الشقة، وذلك إثر بلاغ تلقاه هشام غراب مدير نيابة غرب الاسكندرية عن اختفاء الجدة وأن تحريات المباحث تؤكد أن وراء اختفائها جريمة وأن أصابع الاتهام تشير إلى تورط زوجة الحفيد!! اعترفت المتهمة أمام المحقق بأنها وراء الجريمة بعد أن تلقت رسالة من زوجها الذى تطيعه طاعة عمياء.. وفوجئت به يشكو لها ظروفه المادية الصعبة فى الغربة بعد أن أصبح لا يملك شيئا، فاقترح عليها زوجها أن تتخلص من جدته حتى يتمكن من ميراث مليون ونصف مليون جنيه على اعتبار أنه الوريث الوحيد لها بالإضافة لأحد القصور الكبيرة بمنطقة العجمى.. وأنه سوف يشرح لها طريقة القتل بالتفصيل فى الخطابات القادمة.. حب الزوجة لزوجها جعلها أكثر ثباتا ولم تهتز لطلب زوجها الوحشى.. وبعد عدة أيام وصل الخطاب الثانى وبه الطريقة رقم (٢) لتنفيذ عملية القتل بأن توثق الزوجة جدة زوجها بعد تكميمها ثم تقوم بذبحها.. وفى الخطاب الثالث جاءت الطريقة رقم (٣) أكثر وحشية عندما طلب الحفيد من زوجته تقطيع جسد الجدة إلى أجزاء وتضع الأطراف فى كيس والرأس فى كيس وبقية الجسد فى كيسين آخرين بالتساوى ثم تقوم بتوزيع تلك الأشلاء أسفل أرضية الفيلا التى تسكن بها... إلى أن جاءت مفاجأة أخرى أكثر دهشة عندما اصطحب هشام غراب مدير النيابة الزوجة المتهمة إلى مسرح الجريمة للمعاينة التصويرية إلا أنه لم يتم العثور على أية آثار للمجنى عليها، فما كان من النيابة إلا أن أصدرت قرارا بإخلاء سبيل الزوجة وقرارا آخر بسرعة ضبط وإحضار الزوج من الخارج والتحرى حول الواقعة.

السؤال الثالث : (الدرجة من ١٠)

اختر واحدا من الموضوعين التاليين، واكتب رأيك حوله:

١- طالعتنا بعض الاعترافات الإسرائيلية بقتل الأسرى المصريين فى حربى ٥٦، ٦٧ بما يناقض كل الأعراف والقوانين فى الحروب بالاضافة إلى الغدر الإنسانى البشع.. ويتساءل البعض عن السبب فى إثارة هذا الموضوع من الجانب الإسرائيلى نفسه ، وفى هذا التوقيت.

٢- قضية فيلم المهاجر ليوسف شاهين.

مع اطيب التمنيات بالتوفيق..

ملحوظة :

١- تعلن نتيجة هذا الامتحان يوم الأربعاء الموافق ١٩٩٥/٩/٦

٢- الناجحون فى هذا الامتحان يتوجب عليهم حضور الامتحان التالى صباح يوم السبت ١٩٩٥/٩/٩ فى تمام الساعة الحادية عشرة صباحا.

أكاديمية الفنون
المعهد العالى للسينما

التاريخ: ١٩٩٦/٩/٢٢
الزمن: ٣ ساعات

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما
عام ٩٦- ١٩٩٧
لأقسام : إخراج ـ سيناريو ـ مونتاج ـ إنتاج

ملحوظة : يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة، وتطلق لخيالك العنان مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان.. لا تضع أى رقابة على نفسك، ولا تشغل بالك كثيرا بموقف مصححى الامتحان.

السؤال الأول : (الدرجة من ٢٥)

نشرت إحدى الصحف الشكاوى الثلاث المقابلة ..

● المطلوب أن تختار إحدى هذه المشاكل وتكتب عن يوم كامل فى حياة صاحبها.. تخيل ماذا يفعل.. وكيف يتصرف.. وما هى المشاعر التى يمكن أن تجتاحه:

رغم موافقة الوزير!

اضطررت للسفر للعمل مدرسا فى إحدى الدول العربية عام ١٩٩٠، وفى عام ١٩٩٢ انهيت أعمالنا فعدت إلى مرسى مطروح حيث كنت أعمل مدرسا بها ففوجئت بفصلى، ومنذ عودتى وأنا أحاول العودة لعملى دون جدوى.

رغم أن وزير التعليم وافق على إعادتى للعمل

محمد أبوالفتوح عمار

اقيم فى عشة

صدر قرار بإزالة مسكنى بتاريخ ١٩٩٣/٣/٣١ وتقدمت بطلب الحصول على مسكن من الوحدة المحلية لمدينة المحلة الكبرى وحتى الآن مازلت أقيم وحيدة فى عشة بمساكن السوق بالمحلة الكبرى.

جلية موسى عبدالله

لم يدرج اسمى

سددت مبلغ ٤٠٠ جنيه لأحصل على محل بمشروع المحلات المقامة بالجهود الذاتية بحى الخليفة، كان ذلك فى عام ١٩٩٠ وبعد هذه السنوات لم يدرج اسمى فى كشوف الحاصلين

على محلات رغم أننى من المكفوفين وسددت المبلغ لرئاسة الحى فكيف أحصل على حقى؟ وإلى من ألجأ؟

أحمد محمد محمد نوفل

أكشاك زينهم الخشبية رقم ١٦ مدخل ٦

السؤال الثانى: (الدرجة من ٢٥)

أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين الآتيين:

أ- اقرأ الخبر المقابل.. المنشور بإحدى الصحف اليومية.. ثم طوِّر الحدث مع وضع نهاية له.. متخيلا مصير الطفل.

الجزائر.. من هشام فهيم:

* صدق أو لا تصدق.. فقد وقعت فى الجزائر أغرب عملية اختطاف لطفل عمره عامان، إذ قام باختطافه من والده ووالدته قرد أثناء قضائهما عطلة نهاية الأسبوع خارج العاصمة، فقد قرر الزوجان الهروب من ضوضاء المدينة وقادتهما الأقدار إلى منطقة جبلية بولاية المدية، وهناك توقف الزوجان لرؤية القردة وهى تقفز على أشجار الغابة فى الجبل وقررا التقاط صورة تذكارية للقردة ووضعا طفلهما بجانب إحدى الأشجار ليفاجأ الأب باختطاف أحد القردة لابنه ويفر به داخل الغابة، الأب والأم أصيبا بحالة من الذهول والاغماء وقد فشل حراس الغابات فى العثور على الطفل حيا أو ميتا ومازال البحث عنه جاريا داخل الغابة.

ب- منذ أيام قليلة.. اشترى شاب عاطل من الاسكندرية مفكا ثمنه جنيه واحد كان هو كل ما يملكه من مال.. وسافر للقاهرة متسللا فى قطار الصحافة ثم تسلل للمتحف المصرى واختبأ به.. وعندما حل الظلام خرج من مخبئه وقام بفك الفتارين التى تحتوى على آثار توت عنخ أمون وسرق بعضها.. وفى الصباح ألقى القبض عليه قبل أن يخرج من المتحف وقد وضع كل من خنجر توت عنخ أمون فى جوربه.. وقلادته فى جيبه.

.. اكتب عن هذا الشاب.. دوافعه وأفكاره التى دارت فى راسه.. والمشاعر التى انتابته وهو يقدم على عمله هذا.

السؤال الثالث : (الدرجة من ١٠)

أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين الآتيين :

أ- لماذا -في رأيك - نجح فيلم ناصر ٥٦.. اشرح ذلك بالتفصيل..

ب- ارتفع منسوب مياه النيل في الأيام الأخيرة بشكل كبير.. اشرح ما الذي كان يمكن أن يحدث لو لم يبن السد العالي.

تعلن نتيجة هذا الامتحان يوم الثلاثاء ٩٦/٩/٢٤

اكاديمية الفنون
المعهد العالى للسينما

امتحان القبول للعام الدراسى ٩٧- ١٩٩٨

للمتقدمين لاقسام السيناريو - الإخراج - المونتاج

● ملحوظة : أطلق لخيالك العنان ، ولا تضع أى رقابة على نفسك، ولا تشغل بالك بموقف مصححى الامتحان.

اولا : أجب عن سؤالين اثنين فقط مما يلى:

١- صف اللحظات الأخيرة فى حياة كل من الأميرة ديانا وعماد الفايد (دودى) بكل ما كان يجيش فى نفسيهما من مشاعر.. وذلك فى صيغة قصة قصيرة أو سيناريو قصير او معالجة سينمائية.

٢- تخيل نفسك تعمل "بلاسيرا" (الشخص الذى يرشد المتفرجين لأماكن جلوسهم) فى إحدى دور العرض التى تختص بعرض الأفلام المصرية، اكتب عما يمكنك ان تشاهده وتسمعه وتلاحظه عن المتفرجين فى إحدى الحفلات.

٣- دون أن تتعرض لقصة إحسان عبدالقدوس أو تكتب موضوعا مشابها لها، اكتب قصة او موضوعا ينطبق عليه عنوان «أبى فوق الشجرة».

٤- حدث فى إحدى مدن أوروبا أن كان ممثل شاب يصور فيلما فى أحد شوارع المدينة عندما مرت فتاة من هناك.. تبادلا اطراف الحديث وأعجبا ببعضهما البعض. وبعد عدة أيام سار معها ليوصلها إلى بيتها.. قضيا الليلة معا.. ليلة مثيرة رائعة وفق رواية الشخص الذى يقص القصة.. فى الصباح استيقظ الممثل الشاب وذهب لشراء بعض الحاجيات للافطار فى الوقت الذى كانت الفتاة لاتزال نائمة فيه... لكن حين أراد العودة إلى شقتها بسعادة، ضاع طريقه فى شبكة الممرات المعقدة المحيرة للبنايات المتشابهة، ورغم محاولته لأن يجد طريقة فإنه عجز عن إيجاد الباب الذى فتح ما حسبه حياته الجديدة.

.. قم بصياغة الموقف السابق فى أى قالب فنى تختاره.. إما قصة قصيرة أو سيناريو أو معالجة سينمائية او مقالا ادبيا.

ثانيا : أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين الآتيين:

١- تأمل هذا الكاريكاتير جيدا.. ثم فسرّ بحرية تامة مغزى هذا التشكيل البصرى والمعنى المستخلص من وجهة نظرك، وتخيل رد الأب على سؤال ابنه الموجود فى الصورة واكتبه فى شكل جمل حوار على لسان الأب لا تزيد على ثلاثة أسطر.

٢- الأرقام (الايرادات) الموجودة مأخوذة من الأوراق الرسمية لدور العرض الأسبوع الماضى .. بحسك المرهف علّق على هذه الايرادات ليس فقط انتاجيا ودعائيا ولكن ايضا فنيا بدون أفكار مسبقة بما فيها الموضوع والسيناريو والحوار والتمثيل والمونتاج والأغانى والتصوير والصوت والديكور والاخراج... إلخ..

بالمقارنة..

بورصة الأفلام

حققت البورصة هذا الأسبوع من ٨ إلى ٩٧/٩/١٤ الايرادات التالية:

● تصدر القائمة للأسبوع الثانى فيلم «اسماعيلية رايح جاى» حيث حقق فى أسبوعه الثالث مبلغ ٢٩٧ ٩٠٥ جنيها ويعرض فى اثنتى عشرة دار عرض وهى :

كوزموس ٢ ريفولى ١ وشيراتون ورادوبيس والأندلس وأوديون ٢ وديانا وليدو وهليوبوليس وطيبة ٢ وريالتو وسمرمون بالاسكندرية.

● «المصير» حقق فى أسبوعه الرابع مبلغ ٢١٨٣٨٢ جنيها ويعرض فى أربع عشرة دار عرض وهى التحرير وكريم ١ والهرم وهوليوود وراديو والمعادى ودوللى وكايرو ونورماندى والسلام والشرق بالقاهرة وأمير بالاسكندرية وتريد بالساحل الشمالى ومصر ببورسعيد.

● «المرأة والساطور»، حقق فى اسبوعه السابع مبلغ ١١١٦٦١ جنيها ويعرض فى سبع دور عرض وهى: كوزموس ١ وسفنكس وميامى وفاتن حمامة وروكسى وطيبة ١ بالقاهرة وفريال بالاسكندرية.

ملحوظة هامة : بلغت التكلفة الانتاجية للأفلام كالآتى :

١- (اسماعيلية رايح جاى) : نصف مليون جنيه مصرى فقط

٢- (المصير) : أكثر من ستة ملايين جنيه مصرى.

٣- (المرأة والساطور) : مليون ونصف مليون جنيه مصرى.

مع أطيب التمنيات بالتوفيق..



اكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

قسم الإنتاج **الزمن: ساعتان**

اجب على السؤالين التاليين:

أولا : طلب منك الاعداد لرحلة طلابية عددها خمسون طالبا وقيمة الاشتراك للفرد مائتان وخمسون جنيها.

اشرح سبب اختيار مكان الرحلة وخطوات الاعداد وبرنامج الرحلة وأوجه الصرف المختلفة ثم تكلم عن مشاهداتك خلال الرحلة.

ثانيا : من وجهة نظرك.. عند الاعداد لميزانية تقديرية لفيلم سينمائى ما هى البنود المختلفة التى تتضمنها الميزانية بدءا من مرحلة إعداد السيناريو حتى إعداد النسخة النهائية المعدة للعرض؟

اكاديمية الفنون
المعهد العالى للسينما

التاريخ: ١٩٩٨/٩/٢٢
الزمن: ساعتان ونصف

امتحان القبول للعام الدراسى ٩٨- ١٩٩٩

للمتقدمين لأقسام : السيناريو - الإخراج - المونتاج

● ملحوظة : اطلق لخيالك العنان بحرية كاملة ولا تضع أى رقابة على إجابتك.

اولا : أجب عن السؤال الآتى :

امرأة - يد - دُش - سكين - مياه - باب - اقدام - رجل - عيون - صرخة - دماء - فم - بانيو.. استخدم العناصر السابقة لتكون حدثا دراميا قائما على الترقب والتشويق، وذلك فى شكل لقطات سينمائية مختلفة الأحجام (بعيدة - متوسطة - قريبة) وفقا لما تتصوره بشىء من التفصيل.

ثانيا : أجب عن سؤال واحد فقط مما يلى :

١- فجأة وأنت راكب الأوتوبيس المتجه إلى الهرم.. اغلق السائق ابواب الأوتوبيس وأعلن عن تغيير مساره وبشكل قاطع.

.. ما الأنماط التى تتخيلها فى داخل الأوتوبيس.. وما التصرفات التى يمكن أن تصدر من هذه الأنماط.

٢- تخيّل أنه تم استنساخ إنسان آخر من نفسك .. صف علاقتك بقرينك.. اى بأنت الآخر!

ثالثا : اجب عن سؤال واحد فقط مما يلى:

أ- ذهبت إلى سوبر ماركت كبير من النوع الذى به كاميرات للمراقبة.. وأنت تعرف أن به هذه الكاميرات.. وبعد شراء بعض الأشياء فوجئت وأنت خارج برجل الأمن يفتشك متهما إياك بأخذ بعض المشتريات فى جيوبك.

.. تخيل على شكل لقطات تصرف رجل الأمن وتصرفك وتصرف بعض الزبائن الموجودة.

ب- اذكر كل محتويات وتفصيلات الصورة المقابلة وعلاقتها بمضمون الكاريكاتير الموجود امامك واشرح ذلك بالتفصيل.. ثم اسرد وجهة نظرك كاملة بحرية تامة.

واخيرا اكتب تعليقا من وحى خيالك يكون موجزا ومكثفا على الصورة بما يتوافق مع الروح العامة للكاريكاتير.

مع اطيب التمنيات بالتوفيق

اكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

امتحان القبول ٩٨- ٩٩ **الزمن: ساعتان**

للطلبة الوافدين

سيناريو ، إخراج ، مونتاج

اجب عن السؤالين التاليين:

أولا : أحد صغار الموظفين (ساعى) حصل على دعوة لحضور عرض فنى كبير تنازل له عنه مديره، وجاء مقعده فى الصف الثانى، خلف رئيس مجلس الإدارة مباشرة، وأثناء العرض شعر بالرغبة فى العطس وهو ما حدث بالفعل.

ـ اكتب على شكل مقال أو مجموعة لقطات تصف فيها الحدث من البداية ومشاعر الموظف ورد فعل رئيس مجلس الإدارة وما حدث من الموظف بعد ذلك.

ثانيا : بينما أنت تسير فى الشارع فجأة هبطت مركبة فضاء وعليها كائنان من كوكب آخر.

ـ صف الحدث معبرا عن مشاعرك فى ذلك الموقف، مجسدا كل مراحل الحدث ومتخيلا موقفا يمكن أن يدور بينك وبين الكائنات الفضائية.

مع أطيب تمنياتى بالتوفيق.:.

أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

امتحان القبول للعام الدراسى ١٩٩٩- ٢٠٠٠

للمتقدمين لأقسام : السيناريو/ الإخراج/ المونتاج

التاريخ: ١٩٩٩/٩/٢٥ **الزمن: ساعتان**

● ملحوظة : اطلق لخيالك العنان بحرية كاملة ولا تضع أى رقابة على إجابتك.

أولا : أجب عن السؤال الآتى:

اختر إحدى الوقائع التى طالعتنا بها أجهزة الاعلام خلال هذا العام واكتب عنها من وجهة نظرك فى أى صياغة فنية أو أدبية تتراءى لك.

ثانيا : أجب عن أحد السؤالين التاليين:

١- صرصار يتحدث عن سكان الشقة التى يعيش فيها ومشاعره تجاههم....

تخيل ما الذى يمكن أن يقوله، على أن توضح تفاصيل السمعيات والمرئيات التى تصاحب ذلك..

ثالثا : أجب عن أحد السؤالين التاليين:

١- بعد عدة أعوام عثرت على كراسة الانشاء المدرسية التى كتبت فيها موضوعا تحت عنوان «القاهرة فى يوم مطير» وقررت اعادة كتابة الموضوع على ضوء خبرتك وتجربتك الحالية..

ما الذى يمكنك أن تكتبه الآن، خاصة وقد أصبحت مهتما بالابداع السينمائى.

٢- اذكر استعمالات غير تقليدية للأشياء الآتية (مطلقا لخيالك العنان لأكبر عدد ممكن من الاستعمالات).

- الحذاء.
- الدبوس.
- مشط الشعر.
- الساطور.

مع تمنياتنا بالتوفيق..

أكاديمية الفنون
المعهد العالى للسينما
امتحانات القبول ٩٩- ٢٠٠٠

قسم : الإنتاج
الزمن: ساعتان

أجب على الأسئلة الآتية :

١- اشرح العبارة التالية:

«على الرغم من بناء العديد من دور العرض الحديثة فى الفترة الأخيرة.. فمازال الفيلم الروائى المصرى يعانى من مشكلة العرض».

٢- تكلم عن إدارة الإنتاج وأهميتها فى صناعة الفيلم السينمائى.

٣- ما هى - فى رأيك - عناصر الصرف المختلفة فى الفيلم الروائى التاريخى؟

اكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

امتحانات القبول بالمعهد العالى للسينما

قسم : الإخراج والسيناريو

امتحان التخصص الزمن: ساعتان ٢٠٠٠- ٢٠٠١

ملحوظة :

اطلق لخيالك العنان وعبر عن نفسك بحرية كاملة.. ولا تضع أى اعتبار لرأى المصحح

***اكتب فى موضوعين من الموضوعات الآتية :**

الموضوع الأول :

احك تفاصيل تجربة خاصة غيرت من مفاهيمك وعدلت من سلوكك الاجتماعى.

.. احك هذه التجربة فى قالب قصصى أو شكل سينمائى.

الموضوع الثانى :

فيلم شاهدته أخيرا ولم يعجبك، أعد كتابته بالصورة التى توافق عليها، واكتب فى النهاية عن أسباب التعديل الذى أجريته على القصة.

الموضوع الثالث :

ذهبت امرأتان للملك (سليمان الحكيم)، تتنازعان أمومة طفل.. احتار الملك.. وأخيرا حكم بأن يشطر الطفل نصفين.. لتحصل كلُ منهما على نصف الطفل.. ماذا تتوقع عن سلوك الأم الحقيقية.. وكيف يكون تصرف الأم المدعية..

.. صف تلك اللحظة الفريدة بعد حكم الملك.. وما الذى يمكن أن ينتهى إليه الموقف.

الموضوع الرابع :

كوالالمبور. ا. ن. ب: هل يمكن لفتاة تبلغ من العمر ١٨ عاما، أن تعرض حياة (١٥٠) ثعبانا من نوع الكوبرا السام للخطر، وهى تعيش معها جميعا فى قفص واحد، ولمدة تزيد على ٤١ يوما؟! هذا السؤال المثير تردد فى ماليزيا، فى الفترة الأخيرة، حيث منعت السلطات الماليزية الفتاة «إنديرا سوريانتى» من تكملة محاولتها تحقيق رقم

قياسى جديد، فى طول زمن الحياة مع الثعابين، وكانت تلك الفتاة قد قررت أن تحطم الرقم القياسى السابق الذى حققه والدها، عندما تمكن من الحياة فى قفص واحد لمدة (٣٥) يوما مع (٢٥٠) ثعبانا من نوع الكوبرا السام.

لكن السلطات الماليزية أخرجت الفتاة من قفص الثعابين بعد بضعة أيام، بدعوى أن وجودها يمثل خطرا على حياة هذه الثعابين!

المطلوب : اجعل من هذا الخبر موضوعا تصيغه فى أى صيغة أدبية تختارها.. سواء كانت مقالا أدبيا أو قصة قصيرة أو معالجة سينمائية أو سيناريو قصيرا.. مطلقا لخيالك العنان.

الموضوع الخامس :

.. اجتمع شخصان فى مصعد، تعطل فجأة، ويحتاج إلى ساعات طويلة لإصلاحه.

.. دع خيالك يختار نموذجين إنسانيين لهذا اللقاء.. والحدث الدرامى المتصور الذى يمكن أن يحدث بينهما.

مع اطيب التمنيات بالتوفيق

اكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

امتحان القبول

تخصص مونتاج

الزمن: ساعتان **٢٠٠٠- ٢٠٠١**

ملحوظة : اطلق لخيالك العنان.. وعبِّر عن نفسك بحرية كاملة.. ولا تضع اى اعتبار لرأى الممتحنين.

*** اختار سؤالين من الاسئلة التالية للإجابة عليها، على ان يكون احدهما السؤال الأول :***

السؤال الأول (إجبارى)

- إن المشهد الختامى فى فيلم (عذاب جان دارك) إخراج كارل درايز عام ١٩٢٨ مثال رائع لا نظير له، تفوق على كل ماعداه، فى تاريخ السينما العالمية، إنه يعرض الآلام المبرحة، التى كانت تعانيها جان دارك فى أعماق نفسها، وهى مقيدة إلى القائم، والسنة اللهب تحيط بها .. دون الاعتماد على الكلمة أو الحوار وفيما يلى بيان هذه اللقطات فى غير ترتيبها الصحيح.

التى تصور بقوة هوْل هذه اللحظات وقسوتها.

١- وجه الجلاد الرهيب.

٢- چان دارك تغمض عينيها فى ألم شديد.

٣- الجلاد يشعل الوقود، ويرتفع الدخان.

٤- الحشد المجتمع من الناس على اختلافهم، النساء يبكين والرجال يحدقون فى رعب

٥- چان تمعن النظر.

٦- تندلع النيران فجأة إلى أعلى.

٧- الطيور وهى تقف على أعلى برج الكنيسة.

٨- چان دارك مقيدة إلى القائم فى ساحة السوق بروان.

٩- ينتاب چان الفزع المروع.. ومن فوق الحطب المحترق تحتها تنظر إلى..

١٠- الجنود الإنجليز يقومون بواجب الحراسة.

١١- الطيور تفزع من السنة اللهب.

١٢- تهبط الطيور فوق أعلى البرج لكنيسة بعيدة.

١٣- ترجف فتحتا الأنف لچان وهى تشم الدخان.

١٤- قضاتها من هيئة رجال الكنيسة أحد الرهبان يرفع عاليا صليبا خشبيا.

١٥- الطيور تحلق فى الجو.

١٦- چان ترنو ببصرها بعيدا وترى....

١٧- تندلع النيران.

١٨- امرأة تحنو على طفلها الرضيع.

١٩- سرب من الطيور يحط على الأرض.

٢٠- تعود چان بنظرها إلى الأرض، حيث تظهر اكوام الحطب من تحت ويلفت نظرها...

٢١- چان تراقبها.

٢٢- تصلى چان فى صمت، ترنو بنظرها إلى الجموع المحتشدة فترة.

٢٣- الطفل يرضع من صدر أمه.

٢٤- تزم چان شفتيها فى ألم.. وتحدق فى....

المطلوب إعادة ترتيب اللقطات السابقة، ترتيبا صحيحا يؤدى إلى الاحساس والمعنى الدرامى المطلوب للمشهد.

اجب عن سؤال واحد من الاسئلة الآتية:

الأول : اختار مكانا تحبه، واكتب بإيجاز علاقتك به، وكيف تراه مع الحديث عن (عشرة) تفاصيل بهذا المكان على الأقل (تفاصيل سمعية وبصرية)

الثانى : بماذا توحى لك هذه الكلمات وكيف يمكنك استغلالها دراميا فى (فيلم) ؟ اختر أربعة منها فقط.

١- النهر　　٢- البحر

٣- النجوم　　٤- السحاب

٥- الثلج　　٦- الشجر　　٧- الساعة

الثالث : جلس الطفل تامر يلهو بألعابه فى حجرة النوم، ثم نام تحت السرير مع ألعابه. كل ذلك وأمه تعد طعام الغذاء وبعد أن انتهت من إعداد الطعام، ذهبت تبحث عنه فلم تجده، فجرتْ كالمجنونة تبحث عنه فى كل شقق العمارة، فلم تجده، رجعت إلى شقتها مع بعض الجيران وهى منهارة وتبكى وتولول، فإذ به يصحو على صوت البكاء، فينهض مذعورا من تحت السرير ويخرج فيختلط بكاء الأم بفرح شديد وهى تحتضنه.. حوّل هذا الموضوع إلى لقطات بحيث لا تزيد على (٢٠) لقطة مرتبة بدون حوار.

مع اطيب التمنيات بالتوفيق

أكاديمية الفنون
المعهد العالى للسينما　　　　الزمن: ساعتان
قسم الإنتاج

امتحان تخصص الانتاج

امتحان القبول ٢٠٠٠ / ٢٠٠١

اجب عن الأسئلة الآتية:

١- اكتب ما تعرفه عن :

أ- مدير الانتاج

ب- الموزع

جـ- الميزانية التقديرية

د- المنتج المحول

هـ- المنتج المنفذ

٢- طُلب منك تنظيم رحلة إلى منطقة البحر الأحمر..
اذكر الخطوات التحضيرية والتنفيذية للرحلة موضحا الخطوات المالية والإدارية والتنظيمية.

٣- هناك مقولة تقول «إن ازمة السينما فى مصر ترجع إلى : النجوم ـ التوزيع ـ دور العرض»
ناقش العبارة السابقة من وجهة نظرك.

اكاديمية الفنون		التاريخ ٢٠٠١/٩/٨

المعهد العالى للسينما		الزمن: ساعتان ونصف

امتحان القبول للعام الدراسى

٢٠٠١ / ٢٠٠٢

للمتقدمين لأقسام السيناريو ـ الإخراج ـ المونتاج

ملحوظة : أطلق لخيالك العنان بحرية كاملة ولا تضع اى رقابة على إجابتك

أولا : أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة الآتية :

١- قرب الفجر، وأنت جالس تذاكر؛ استعدادا لامتحان اليوم التالى فى الثانوية العامة، تركت الكتاب وبدأت فى الاستسلام لحالة من السكون، وبالفعل سرح بك الخيال لبعيد، ثم استيقظت من حلم اليقظة هذا؛ لتجد نفسك تضحك ساخرا أو متعجبا مما رأيته أو تخيلته.. صف لنا بالتفصيل هذا الحلم فى حدود ثلاث صفحات.

٢- اقرأ النص التالى جيدا ثم أجب على(أ) أو (ب)

فى التاسعة صباحا بينما كنا نتناول فطورا فى شرفة «هافانا ريفييرا» جرفت موجة عاتية فى وضح النهار عددا من السيارات المارة بطريق الكورنيش وأخرى كانت تنتظر إلى جوار الرصيف وانحشرت إحداها فى أحد جوانب الفندق. كان لها دوى الديناميت وبث الذعر فى طوابق البناية العشرين وهشمت زجاج البهو وطار عدد من السياح فى الهواء مع الأثاث المتناثر بقاعة الانتظار. وجُرح بعضهم بشظايا الزجاج. ويبدو أنها كانت موجة رهيبة بين حاجز الكورنيش والفندق شارع واسع فى اتجاهين، أى أنها قفزت فوقه وكانت من القوة بحيث حطمت زجاج الفندق..

فى ذلك الصباح لم يعتنِ أحد بأمر السيارة المحشورة فى الجدار، على اعتبار أنها كانت إحدى تلك السيارات التى تنتظر إلى جانب الرصيف.. وحين سحبتها الرافعة من فتحة الجدار عثر على جثة امرأة على مقعد القيادة شدت إلى حزام الأمان. كانت الصدمة مروعة فلم تدع لها عظمة واحدة من عظامها سليمة. وتهشم وجهها وحذاؤها وتحولت ملابسها إلى خرق باليه.. كانت تلبس خاتما ذهبيا على شكل ثعبان عيناه من الزمرد.

أ- أسس على هذا النص إما قصة سينمائية أو معالجة سينمائية أو قصة قصيرة فى بضع صفحات، مع التركيز على العناصر البصرية والسمعية ويمكنك اضافة تفاصيل من خيالك بحيث تكون صياغتك درامية

ب- قم بتحويل النص إلى سلسلة متتابعة من اللقطات السينمائية مختلفة الأحجام مع توضيح محتوى الصورة والصوت، ويمكنك اضافة تفاصيل من خيالك بحيث تكون صياغتك درامية.

٣- صف يوماً فى حياة أحد أطفال الحجارة وقت الانتفاضة بأى صيغة أدبية أو سينمائية تختارها ؟

اجب عن الأسئلة الآتية :

أ- هذه اللقطات توضح موت بلطجى وحيدا مهجورا فى حجرة رخيصة فى منزل لإيجار الغرف المفروشة، بينما انوار الاشارة الكهربائية فى الشارع التى تعلو مدخل الملهى الليلى تضىء وتنطفئ فى سرعة متوالية.

رتب هذه *اللقطات لكى توحى بهذا المشهد:*

١-الاشارة تضىء مرة أخرى

٢- مات الرجل، تغرق الغرفة فى الظلام

٣- الاشارة تضىء وتنطفئ، تضىء وتنطفئ تضىء وتنطفئ

٤- الغرفة تظلم مرة أخرى

٥- اضواء الاشارة تغمر الغرفة وتنير قسمات وجه الرجل الذى يحتضر

٦- البلطجى يحتضر، الحجرة تظلم

٧- الأنوار تضىء، وجه الرجل الميت وبعدئذ يختفى الضوء عندما تنطفئ الإشارة.

٨- الضوء يغمر الغرفة، وعندئذ تصبح مظلمة مرة أخرى

٩- الغرفة تظلم مرة أخرى

١٠- انوار الاشارة الكهربائية فى الشارع تضىء

١١- الاشارة تنطفئ

١٢- العربات تسير بسرعة فائقة

١٣- الاشارة تضىء مرة أخرى

١٤- عصافير تغرد على أعلى الشجرة

ملحوظة : لك حرية حذف ما تجده غير مناسب من هذه اللقطات.

ب- لو لم يكرمك الله فى صورة بنى آدم (إنسان) فأى الكائنات تختار.
اكتب معللا اختيارك ثم قم بصياغة موقف فى شكل أدبى أو سينمائى من وجهة نظر الكائن الذى قمت باختياره.

اكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما **الزمن: ساعتان**

امتحانات القبول ٢٠٠١/٢٠٠٢

تخصص الإنتاج

أجب على الأسئلة التالية فيما لا يزيد على خمسة أسطر لكل سؤال (فى نفس ورقة الأسئلة)

أ- اذكر أهم ١٠ عناصر انتاجية فى تكلفة انتاج الفيلم السينمائى.

الاجابة :

ب- فى حدود معلوماتك.. ما هو الفرق بين إنتاج المسلسل التليفزيونى وبين إنتاج الفيلم السينمائى؟

الاجابة :

جـ- ما هى مهن الانتاج فى الفيلم السينمائى؟

الاجابة :

د- اكتب ما تعرفه عن توزيع الفيلم.

الاجابة :

هـ- ما هو الفرق بين التسويق والدعاية والإعلان.

الاجابة :

و- اذكر خمسة عناصر إنتاجية لا تتوافر إلا عند إنتاج الأفلام التاريخية.

الاجابة :

ز- ماذا تعرف عن أسلوب انتاج الفيلم أو المسلسل بنظام «المنتج المنفذ»؟

الاجابة :

ح- اختر منطقة سياحية أو أثرية زرتها من قبل، واذكر ما يميزها للتصوير عن غيرها.

الاجابة :

ط- اكتب قائمة باحتياجاتك للقيام برحلة فى جبال سيناء.

الاجابة :

ى- اكتب أسماء ١٠ أفلام عربية وأجنبية شاهدتها خلال العام بالترتيب حسب استمتاعك بها.

الاجابة :

أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

امتحان القبول للعام الدراسى ٢٠٠١ / ٢٠٠٢م

للطلبة الوافدين لأقسام الإخراج والمونتاج

أجب على الأسئلة الآتية:

أولا : اكتب انطباعك الشخصى عن يوم بمدينة القاهرة مع وصف ما يمكن أن تراه وتسمعه

ثانيا : رتب اللقطات التالية:

- لقطة عامة للرجل يجرى محاولا العبور فى اللحظة التى تنطلق فيها السيارات.
- لقطة للسيدة تواصل الصراخ وهى تجرى.
- لقطة عامة للشارع والعربات والناس.
- لقطة عامة للرجل يجرى والسيدة تصرخ وهى تجرى خلفه.
- لقطة عامة للرجل يقترب من إشارة المرور.
- لقطة قريبة لإشارة المرور تتغير من الأحمر للأخضر.
- لقطة متوسطة للرجل وبعض المارة مندهشين.
- لقطة قريبة ليد الرجل تخطف السلسلة من رقبة السيدة.
- لقطة لجثة الرجل والمارة تتجمع والسيدة تلتقط السلسلة من على الأرض.
- لقطة متوسطة لرجل يقترب من سيدة تلبس سلسلة ذهبية كبيرة.

(الزمن ساعتان)

ثالثا:

تخصص

التصوير السينمائى

امتحانات القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ١٩٩١/٩٠

الزمن: ساعتان

قسم التصوير

أجب عن الأسئلة التالية :

١- ما هى مقومات الصورة الفوتوغرافية الناجحة ؟

٢- اكمل التالى بورقة إجابتك :

أ- حين تصوير مباراة كرة قدم : فتحة العدسة .... سرعة الغالق .... ويتم اختيار فيلم سرعته ....

ب- حين تصوير منظر لشارع تجارى ليلا: فتحة العدسة....... سرعة الغالق .... ، ويتم اختيار فيلم سرعته ......

جـ- حين تصوير منظر الغروب على شاطئ البحر : فتحة العدسة .... سرعة الغالق .... ويتم اختيار فيلم سرعته......

د- حين تصوير منظر داخل غرفة نهارا لشخص يجلس على كرسى بعيدا عن ضوء الشمس المباشر الداخل من الشباك: فتحة العدسة .... سرعة الغالق .... ويتم اختيار فيلم سرعته......

هـ- حين تصوير منظر «سلويت »: فتحة العدسة .... سرعة الغالق .... ، ويتم اختيار فيلم سرعته........

و- حين تصوير مجموعة أشخاص بالفلاش يراعى الآتى :

١-

٢-

ل- حين تصوير تمثال «نهضة مصر» فى العاشرة صباحا فتحة العدسة .... ، سرعة الغالق ....، ويتم اختيار فيلم سرعته.......

ح- يستخدم مقياس الضوء فى تحديد:

أ-

ب-

المناسبة لظروف التصوير.

ط- حين تكون الصورة النهائية قاتمة اللون، فإن السبب يرجع إلى.........

ى- حين تكون الصورة النهائية فاتحة اللون، فإن السبب يرجع إلى ....

٣- أ- اختر الصورة ذات التكوين الأفضل من وجهة نظرك ، ثم اذكر سبب اختيارك لها.

ب- اختر من الصور التالية الصورة التى توحى بكل من الشخصيات التالية، مع تبرير اختيارك

١- مجرم

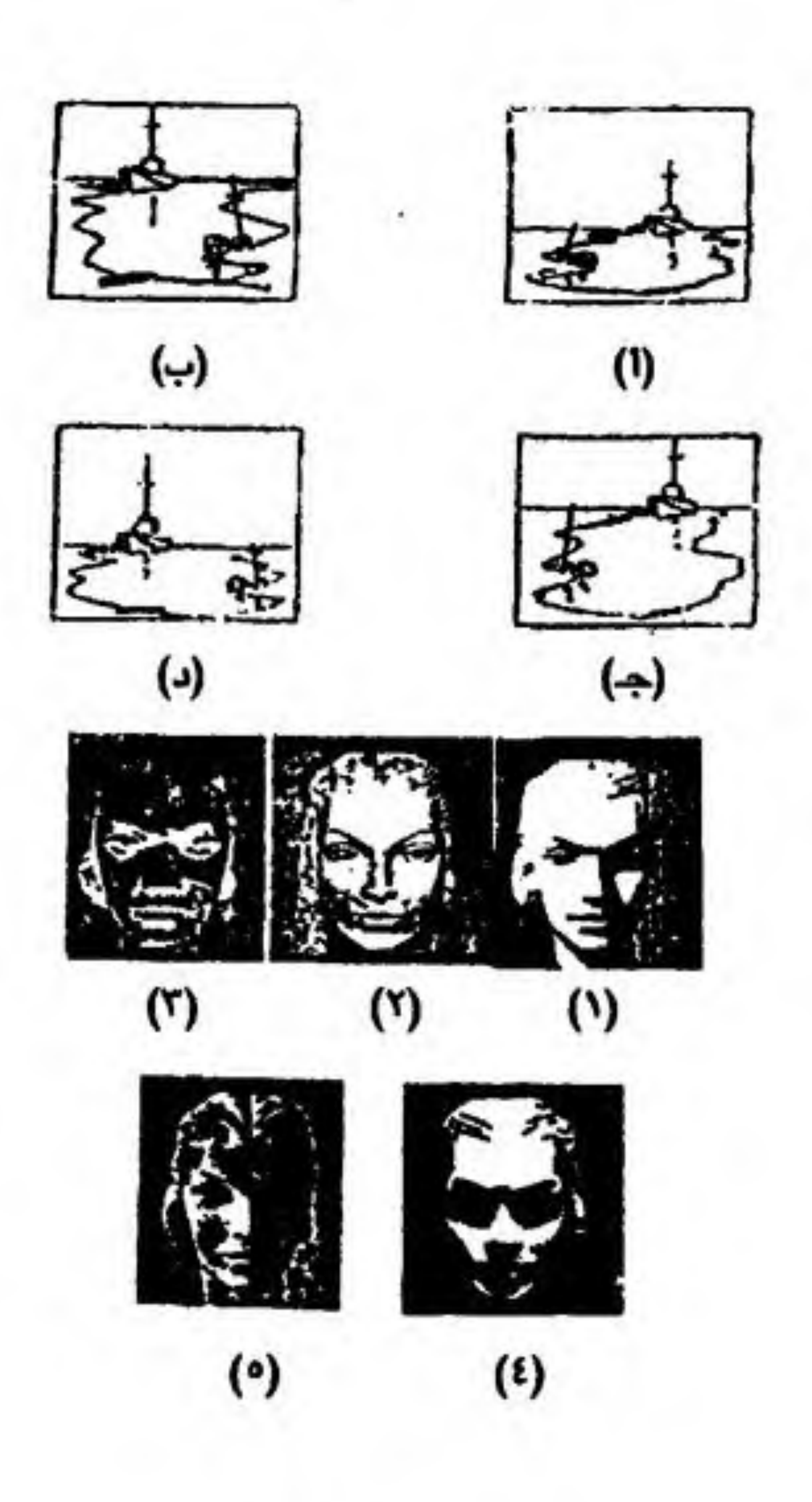
٢- قاضى

٣- محامى

٤- قارن بين كل من التصوير الفوتوغرافى بالأسود/ أبيض والتصوير الفوتوغرافى بالألوان، موضحا نواحى التشابه والاختلاف بينهما.

٥- تمر المنطقة العربية بأحداث هامة، اكتب فكرة عن أحد هذه الأحداث. وصف خمس لقطات تعبر عن الحدث الذى اخترته مع رسم توضيحى تخطيطى لكل لقطة.

انتهى مع تمنياتنا بالتوفيق



امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما
عام ١٩٩١/ ١٩٩٢

قسم التصوير

الزمن: ساعتان

أجب عن أربعة أسئلة فقط ما يلى:

١- عُهد إليك بالقيام بمعرض للتصوير الفوتوغرافى يبين معالم القاهرة القديمة والقاهرة الحديثة فيما لا يتجاوز عشر لقطات فوتوغرافية.

أ- اختر عشرة موضوعات تصلح لأن تكون موضوعا لهذا المعرض.

ب- اذكر الخطوات الواجب اتباعها لتنفيذ إحدى اللقطات.

جـ- وضح المعدات والأجهزة التى تستعين بها لتصوير المعرض.

د- بيِّن بالرسم (كلما أمكن) شكل الصور التى ترغب فى التقاطها.

٢- المصور الناجح يتمتع بقوة ملاحظة ، تتيح له مشاهدة ما لا يستطيع غيره من الناس ملاحظته فى الظروف العادية.. اذكر خمس صور يتم التعرف من خلالها على ما يحدث فى أحد محلات الأوكازيون.

٣- بين أوجه التشابه والاختلاف بين كل من عين الانسان وعدسة آلة التصوير الفوتوغرافى.

٤- إن العناصر الفنية التى يستخدمها المصور لإظهار إبداعاته الفنية قد يستعملها بشكل وظيفى وقد يستعملها بشكل إبداعى تضيف للعمل قيما فنية وجمالية.
اذكر أهم العناصر موضحا ذلك من خلال أربعة مشاهد لأفلام شاهدتها.

٥- تكلم عن فريق عمل التصوير فى الفيلم السينمائى موضحا دور كل منهم فى تصوير الفيلم.

انتهى

مع التمنيات بالتوفيق

اكاديمية الفنون **قسم التصوير**

المعهد العالى للسينما **الزمن: ٣ ساعات**

امتحان القبول للعام الدراسى ٩٢ / ١٩٩٣

امتحان المرحلة الأولى

أجب عن خمسة أسئلة فقط من الأسئلة التالية :

١- تقدمت للالتحاق بالمعهد العالى للسينما قسم التصوير للعام الدراسى ٩٢- ٩٣.
بيِّن الأسباب التى من أجلها قمت بالتقدم لقسم التصويربصفة خاصة وللالتحاق لدراسة السينما بوجه عام.

(وضح اجابتك فيما لا يزيد على ٢٠ سطرا)

٢- تتكون آلة التصوير الفوتوغرافى من مجموعة أجزاء .
اذكر أربعة أجزاء من آلة التصوير ونوع آلة التصوير التى تستخدمها.

٣- (أ) عندما تقوم بتصوير صورة فوتوغرافية تراعى ما يلى :

أ- وقت التصوير (الحساسية)

ب- الإضاءة (الغالق ـ فتحة العدسة)

جـ- موضوع التصوير (نوع العدسة)

(ب) الصورة الملونة تتميز بألوانها الجذابة .. أما الصورة الأبيض والأسود فإنها تتميز بـ :

(فى حدود أربعة أسطر)

٤- أمامك مجموعة من الأسماء.. اكتب مهنة كل اسم أمامه: على بدرخان ـ ماهر راضى ـ عبدالعظيم عبدالحق ـ عبدالعزيز فهمى ـ شادى عبدالسلام ـ وحيد فريد ـ عادل منير ـ صلاح أبوسيف ـ سمير فرج ـ على سالم.

٥- أ- اذكر اسم آخر فيلم سينمائى شاهدته واعجبك تصويره ؟ ومن هو مدير تصوير الفيلم.

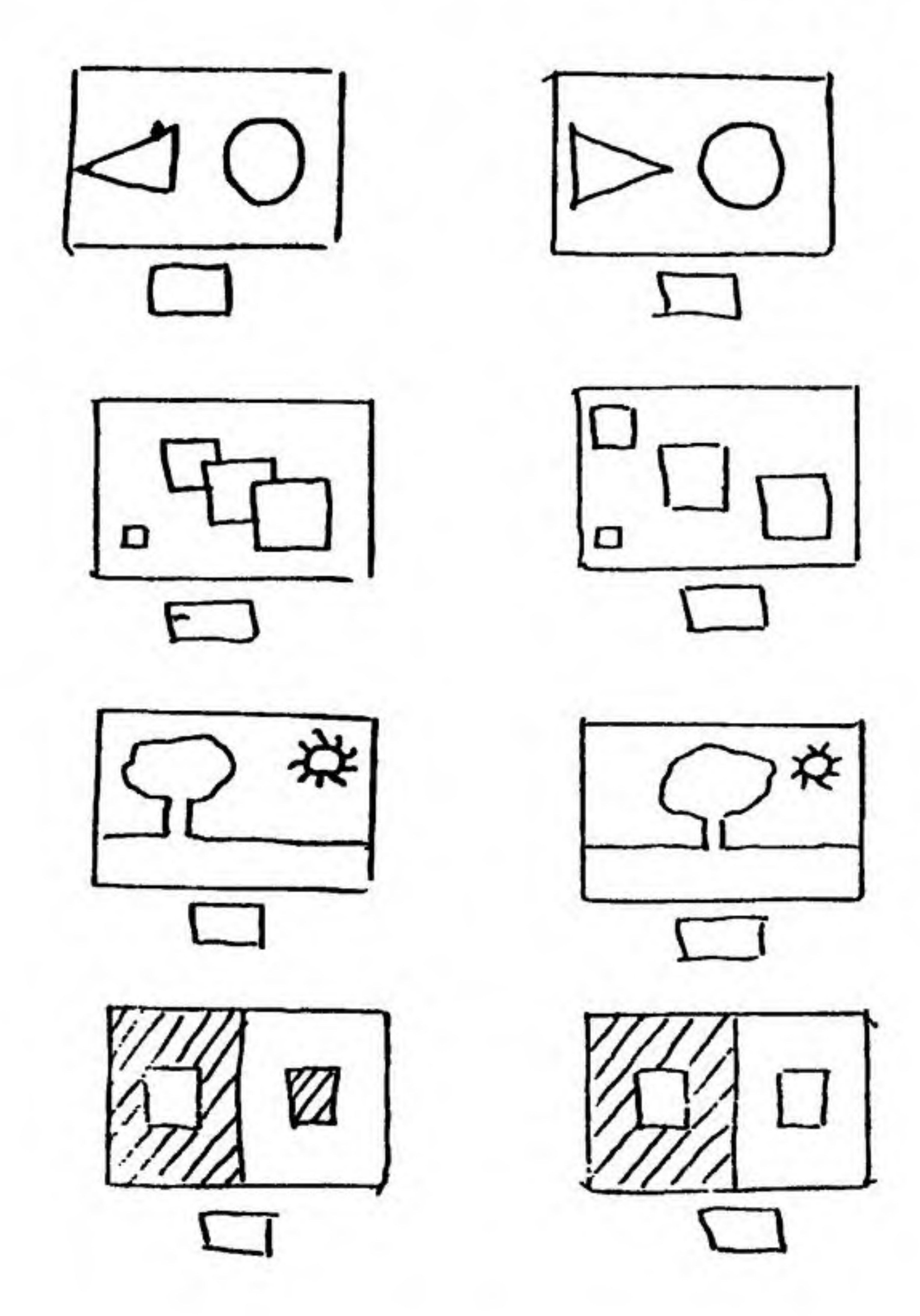
ب- ما هى الأسباب التى جعلتك تعجب بتصوير (هذا الفيلم) ؟

(فى حدود ١٠ أسطر)

٦- ضع لنفسك سؤالا كنت تتمنى وجوده فى ورقة الأسئلة واجب عليه فى حدود ١٠ أسطر.

(١٠ درجات)

امامك صورتان بهما نفس الأشكال ضع علامة (✓)تحت الشكل الذى يعجبك أكثر من الآخر بدون تعليق..



أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

امتحان القبول للعام الدراسى ٩٣ / ١٩٩٤

المرحلة الأولى

قسم التصوير الزمن : ٣ ساعات

١- اذكر أهم المجالات التى يقوم فيها التصوير الفوتوغرافى بدور واضح فى حياتنا اليومية.

ولماذا اخترت قسم التصوير السينمائى بالذات للدراسة بالمعهد العالى للسينما؟

٢- قام مصور فوتوغرافى ورسام (زيتى) بعمل صورة لمنظر واحد فى الطبيعة.

ما هى الفروق التى تتوقع وجودها بين كل من العملين الفنيين؟

(فى حدود ثلاثة فروق)

٣- ما هى الخطوات الواجب اتباعها لإعداد آلة التصوير الخاصة بك حين التقاط صورة أعجبتك؟

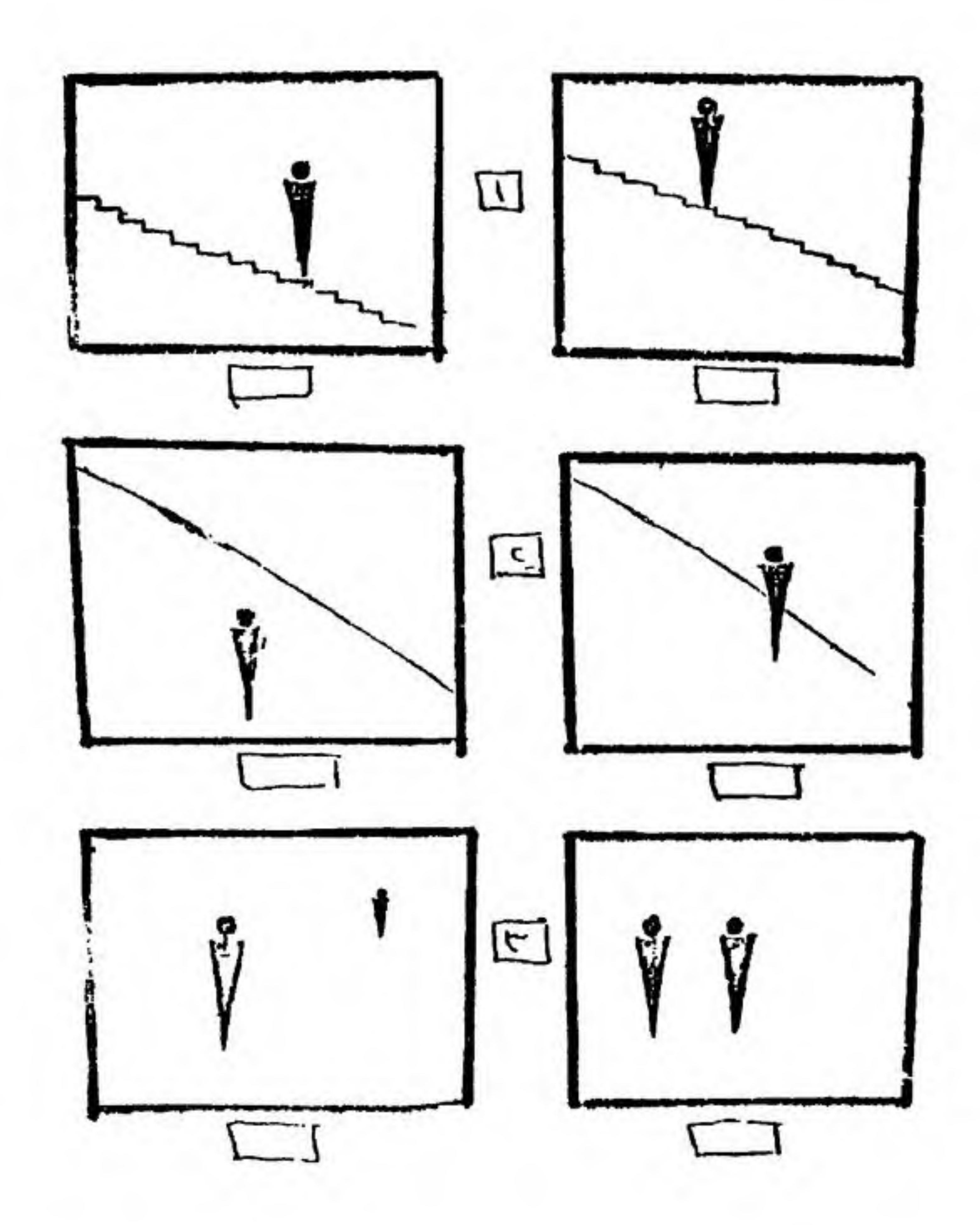
ب - اذكر ألوان الطيف بالترتيب.

جـ- ما الفرق بين كل من العدسة قصيرة البعد البؤرى والعدسة طويلة البعد البؤرى؟

٤- ضع لنفسك سؤالا كنت تتمنى وجوده ضمن أسئلة الامتحان، وأجب على هذا السؤال فى حدود نصف صفحة على الأقل.

(وضح إجابتك بالرسم كلما أمكن)

٥- أمامك صورتان بهما نفس الأشكال ضع علامة (✓) تحت الشكل الذى يعجبك اكثر من الآخر.



١
٢
٣

اكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

امتحان القبول للعام الدراسى ٩٣ / ١٩٩٤

المرحلة الأولى

قسم التصوير **الزمن : ٣ ساعات**

١- اذكر أهم المجالات التى يقوم فيها التصوير الفوتوغرافى بدور واضح فى حياتنا اليومية.

ولماذا اخترت قسم التصوير السينمائى بالذات للدراسة بالمعهد العالى للسينما؟

٢- قام مصور فوتوغرافى ورسام (زيتى) بعمل صورة لمنظر واحد فى الطبيعة.

ما هى الفروق التى تتوقع وجودها بين كل من العملين الفنيين؟

(فى حدود ثلاثة فروق)

٣- ما هى الخطوات الواجب اتباعها لإعداد آلة التصوير الخاصة بك حين التقاط صورة أعجبتك؟

ب - اذكر الوان الطيف بالترتيب.

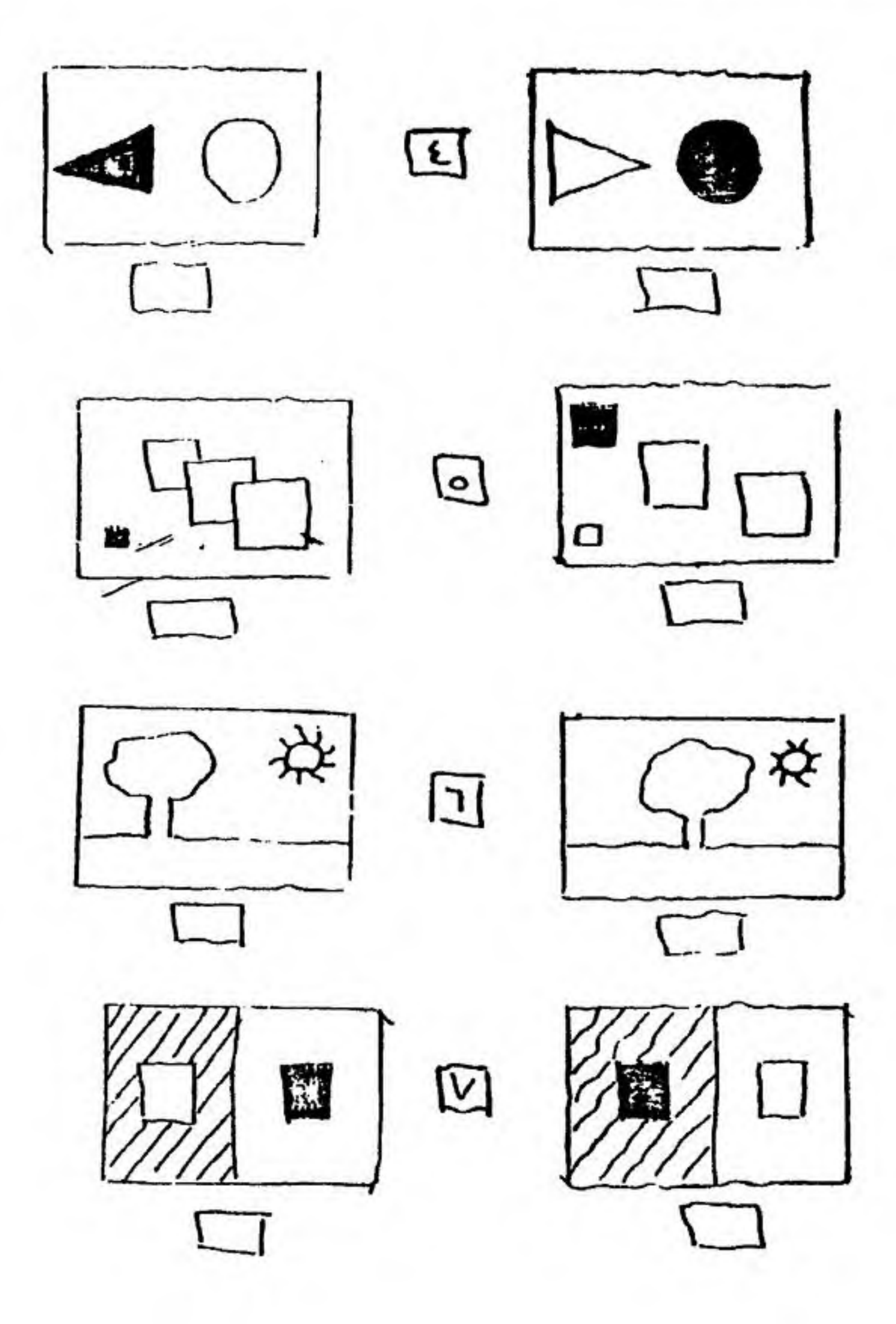
جـ- ما الفرق بين كل من العدسة قصيرة البعد البؤرى والعدسة طويلة البعد البؤرى؟

٤- ضع لنفسك سؤالا كنت تتمنى وجوده ضمن أسئلة الامتحان، وأجب على هذا السؤال فى حدود نصف صفحة على الأقل.

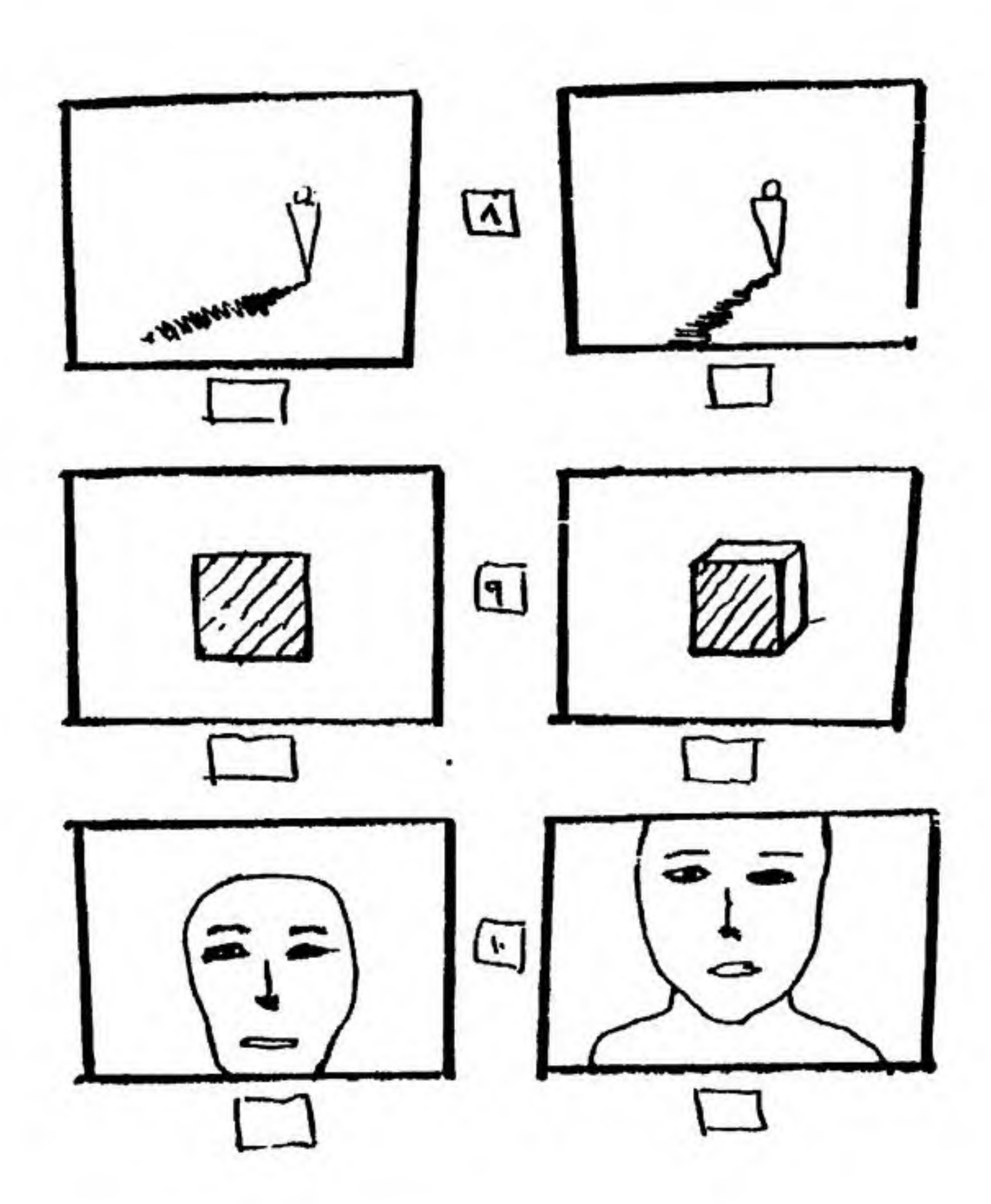
(وضح إجابتك بالرسم كلما أمكن)

٥- أمامك صورتان بهما نفس الأشكال ضع علامة (✓) تحت الشكل الذى يعجبك أكثر من الآخر.

تابع نفس السؤال السابق



تابع نفس السؤال السابق



اكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

امتحان القبول ٩٤ ، ٩٥

قسم التصوير **الزمن : ساعتان**

أجب عن الأسئلة التالية :

١- التعبير عن المفاهيم التالية مع الرسم المبسط:

أ - تنظيم الأسرة

ب- الإرهاب

جـ- الجوع

د- الغضب

هـ- الحب

٢- أكمل ما يلى فى ورقة الإجابة :

أ- يتوقف التعريض الضوئى للصورة على عاملين أساسيين هما .... و .... ويتم تنسيقها بناء على .... الموجود داخل الكاميرا.

ب- تعتمد عناصر التكوين فى الصورة على عدة عوامل منها......... و .... و .... و ....

جـ- حين تصوير لقطة فوتوغرافية لأحد الحقول نهارا. فإنه عادة ما تكون فتحة العدسة .... وسرعة الغالق .... بينما حساسية الفيلم ....

د- حين تصوير لقطة فوتوغرافية للقاهرة ليلا من مكان مرتفع، فإن فتحة العدسة عادة تكون .... والسرعة .... وحساسية الفيلم ....

٣- اذكر ما تعرفه عن خمس مما يلى :

نفيس صادق ـ قائمة شندلر ـ جمال السجينى ـ تولستوى ، الجيوكنده ـ تاجر البندقية ـ أورسون ويلز ـ عاصفة الصحراء ـ فاروق الباز.

٤- تكلم عن التكوين من خلال الصورة المرفقة؟

(١٥ درجة)

ملحوظة :

١- تعلن نتيجة هذا الامتحان يوم الأربعاء الموافق ١٩٩٥/٩/٦ .

٢- الناجحون فى هذا الامتحان يتوجب عليهم حضور الامتحان التالى صباح يوم السبت الموافق ١٩٩٥/٩/٩ فى تمام الساعة الحادية عشرة صباحا .

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق

اكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما　　　　　الزمن : ساعتان ونصف

امتحان قبول قسم التصوير عام ٩٥ ، ٩٦

أجب عن الأسئلة الآتية ؟

١- الصورة الجيدة يلزمها تعريض صحيح.. وضح هذا المعنى مع شرح العناصر الأساسية للتعريض؟

٢٥ درجة

٢- اذكر ما تعرفه عن سينما الخيال العلمى مع ذكر اسم احد الأفلام التى رأيتها وما يميز هذه الأفلام عن غيرها ؟

١٥ درجة

٣- امامك ثلاثة وجوه مختلفة، اذكر ما يوحى به كل منها.

٥ درجات

٤- تكلم عن التكوين من خلال الصورة المرفقة ؟

١٥ درجة

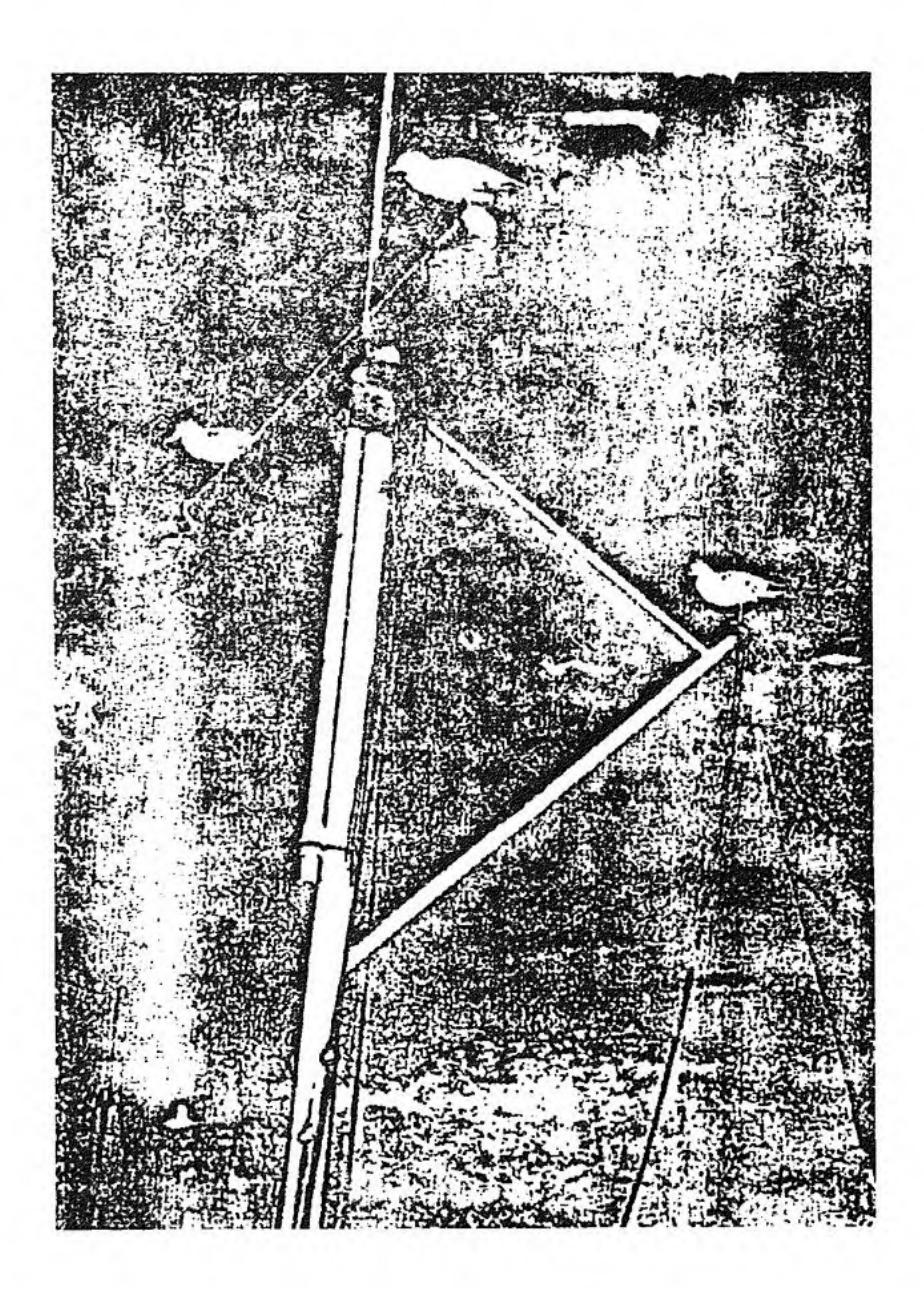
ملحوظة :

١- تعلن نتيجة هذا الامتحان يوم الأربعاء الموافق ١٩٩٥/٩/٦.

٢- الناجحون فى هذا الامتحان يتوجب عليهم حضور الامتحان التالى صباح يوم السبت الموافق ١٩٩٥/٩/٩ فى تمام الساعة الحادية عشرة صباحا.

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق



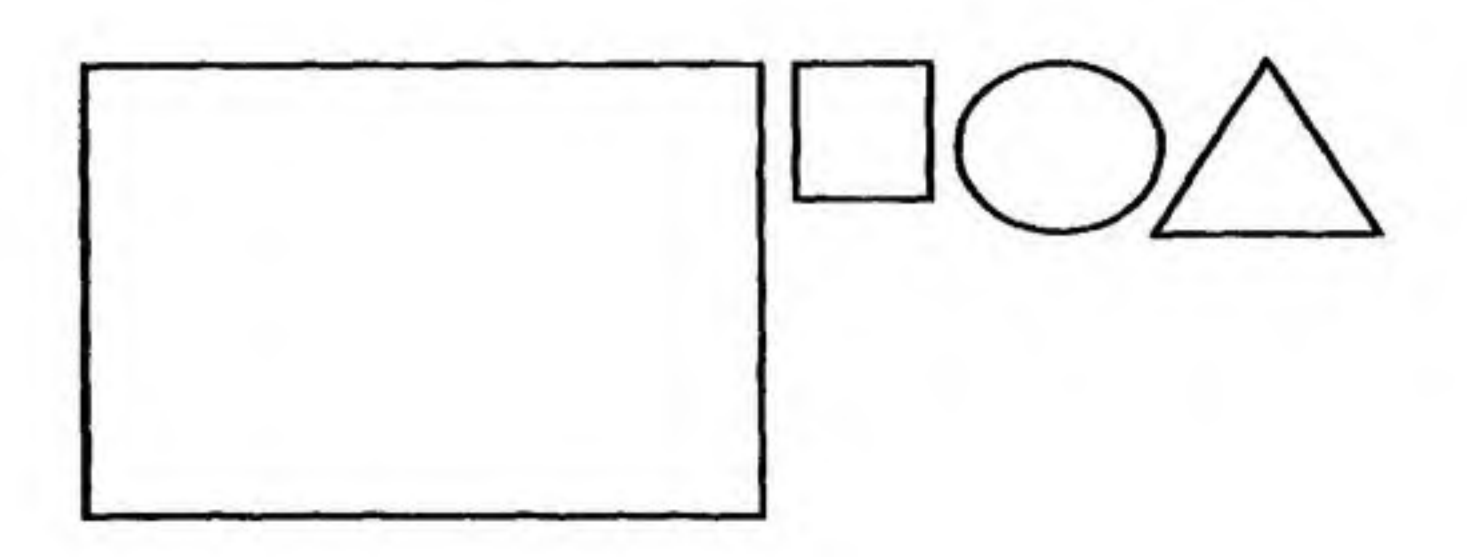
أكاديمية الفنون | لقسمى التصوير والصوت
المعهد العالى للسينما | الزمن : ساعتان

امتحانات القبول بالمعهد العالى للسينما
عام ٩٦ ـ ١٩٩٧

تاريخ الامتحان ١٩٩٦/٩/٢٢

السؤال الأول (٢٥ درجة)

أ- من خلال تلك العناصر ارسم تكويناً ودلل على هذا التكوين داخل حدود الكادر.



ب- من خلال الشكل أ ، ب اختر الشكل المناسب ولماذا اخترت هذا الشكل؟

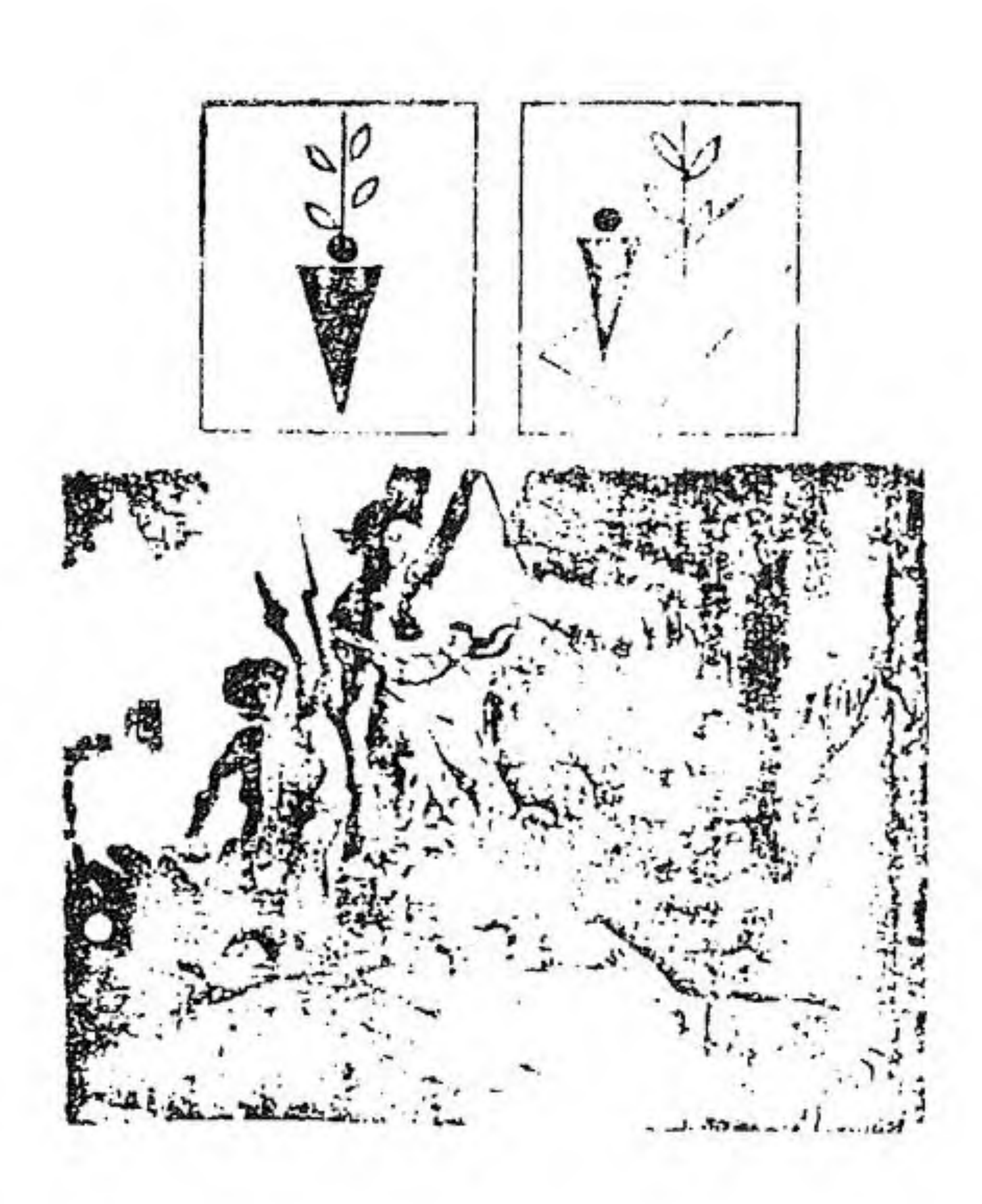
أ- ما هى الموسيقى المناسبة لهذه الصورة.. وتكلم عن الصورة فى حدود خمسة أسطر..

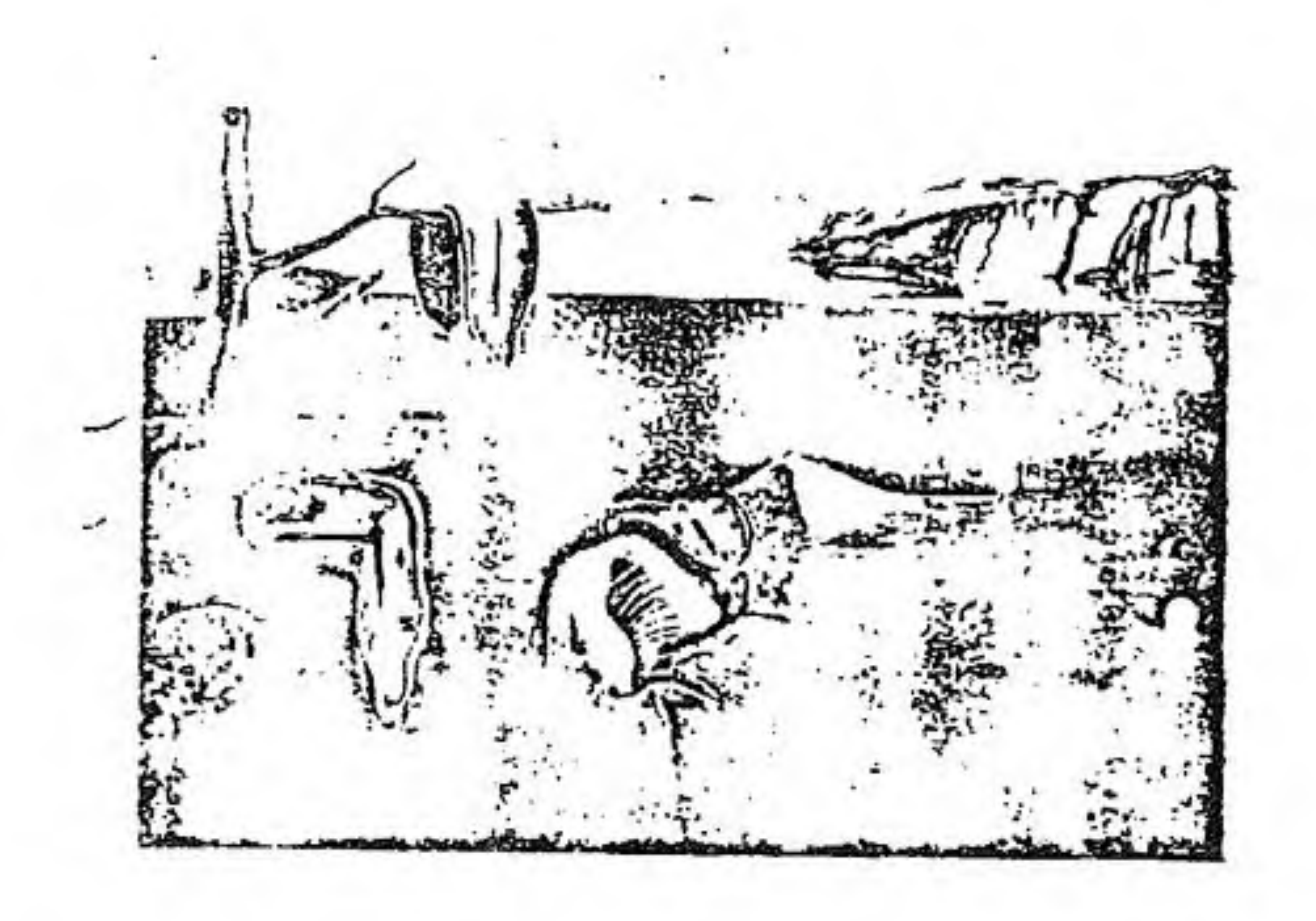
السؤال الثانى :

ب- ما هى الموسيقى المناسبة لهذه الصورة وتكلم عن الصورة فى حدود خمسة أسطر..

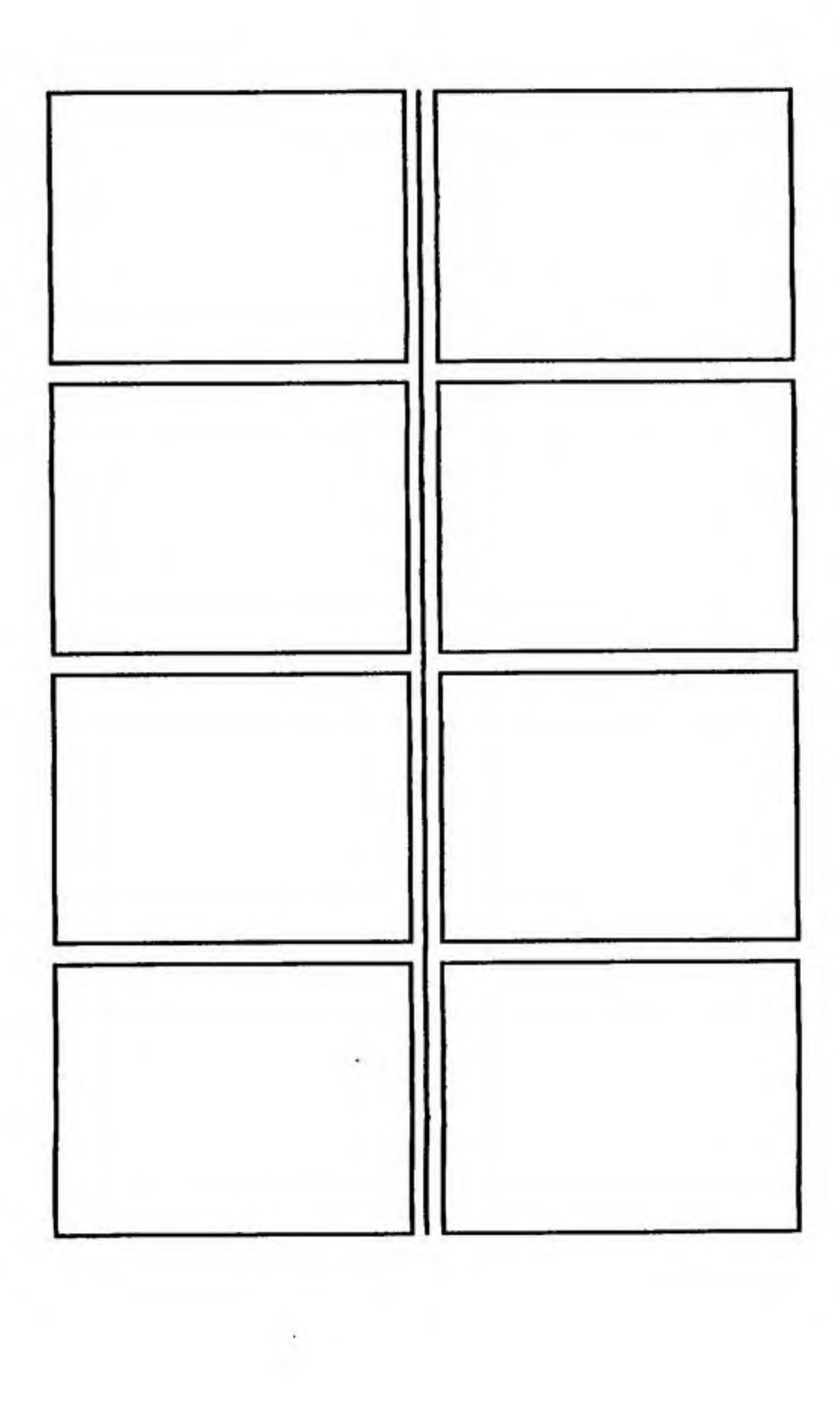
السؤال الثالث :(١٠ درجات)

قطة تحاول اخذ السمكة الموجودة داخل إناء زجاجى موضوع على المنضدة، ما هى نوع الموسيقى والمؤثرات التى تختارها لهذا المشهد.. ؟ ارسم ذلك من خلال لقطات متتابعة لهذا المشهد فى حدود ٨ كادرات.





السؤال الثانى



اكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما قسم التصوير

امتحانات القبول لعام ٩٧ / ٩٨

أجب على الأسئلة الآتية :

١- ضع فتحة العدسة والزمن المناسب لتصوير اللقطات التالية علما بأن حساسية الفيلم المستخدم 100 A S A

أ-الجسم وجهه تسقط عليه الشمس

ب- الجسم فى ظل تحت شجرة

جـ- الجسم تحت سماء ملبّدة بالغيوم

د-الجسم يقف أمام منظر للغروب

هـ- الجسم تحت سماء ممطرة

٢- اكمل ما يأتى :

أ- العدسة الزوم هى ....

ب- فتحات العدسة بالترتيب هى ....

جـ- تدريج زمن التعريض هو ....

د- حرف T يعنى ....

هـ- حرف B يعنى ....

٣- البيانات الموجودة على أوجه علبة الفيلم الخام هى ....

٤- عملية الرتوش هى ....

٥- أ - يستخدم الرقم الدليل حين التصوير ليوضح ....

ب- مقياس التعريض يساعد المصور فى إيجاد

١- ....

٢- ....

٦- اذكر خمسة من الأجزاء الرئيسية لآلة التصوير .

أ... يمية الفنون — قسم : التصوير

المعهد العالى للسينما — الزمن : ساعتان

امتحان القبول ٩٨ ، ٩٩

١- طلب منك تصوير مجموعة صور تعبر عن السياحة فى مصر، هل تختار التصوير بالألوان أو الأبيض أسود، ولماذا من وجهة نظرك؟

٢- من خلال مشاهدتك اذكر أهم مميزات

أ- الصورة الاعلانية

ب- الصورة الفوتوغرافية الشخصية

جـ- الصورة الصحفية

٣- تكلم عن انطباعاتك عن تصوير أغانى الفيديو كليب

٤- اذكر فتحة العدسة ، وزمن التعريض اللازم فى الحالات الضوئية التالية ، علما بأن الفيلم المستخدم ذو حساسية (100 A. S .A)

أ- شخص يقف وخلفه الشمس.

ب- شخص يقف داخل غرفة والسماء تظهر من الشباك نهارا.

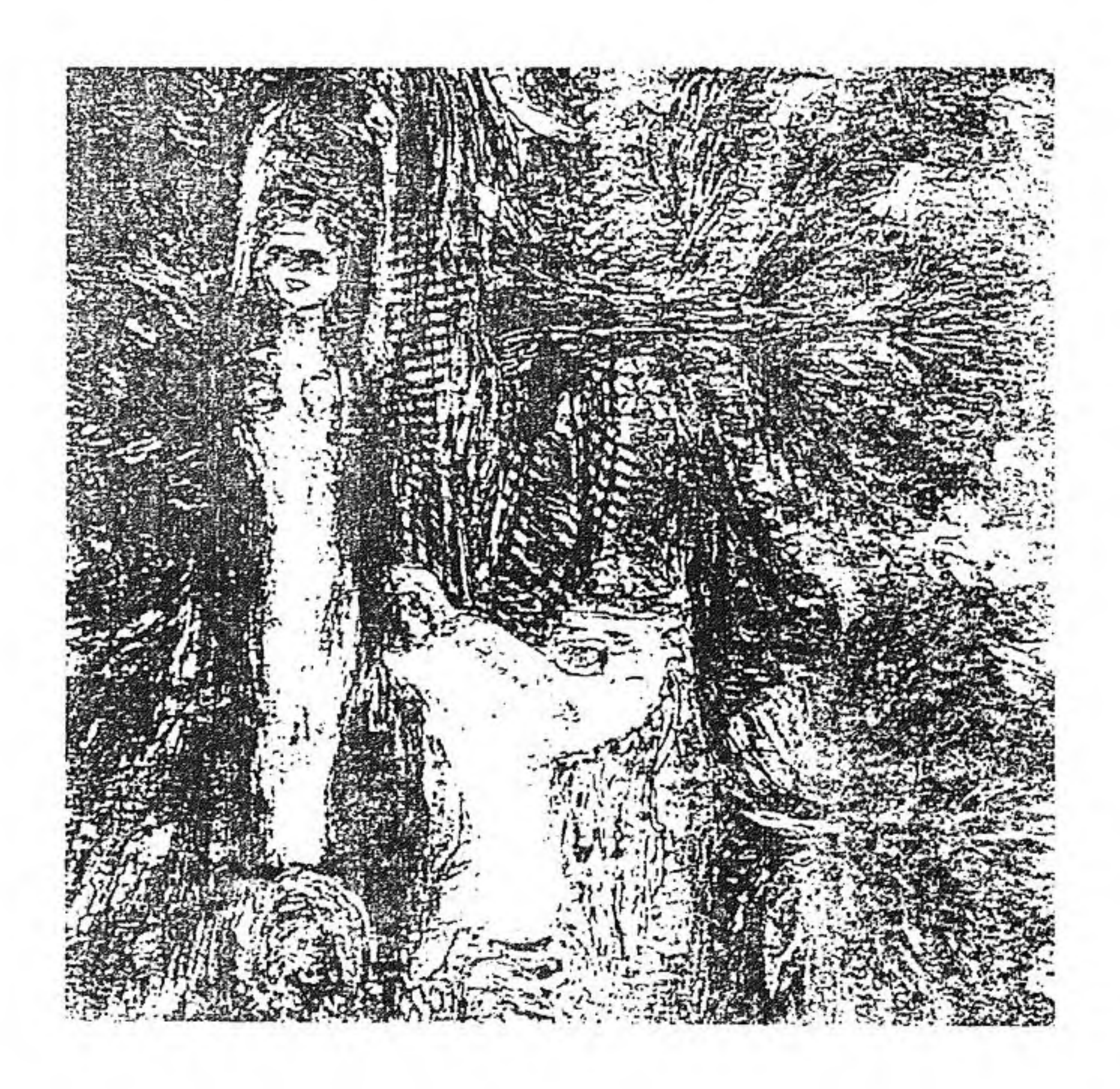
جـ- مجموعة زهور جافة على خلفية بيضاء داخل فازة.

د- مجموعة زهور داخل فازة على خلفية ملونة.

هـ- مجموعة أشخاص ينتظرون مترو الانفاق داخل محطة أرضية.

ثالثا :

ما هى الأصوات المعبرة عن مكونات هذه الصورة. بأسلوب درامى.



أكاديمية الفنون	قسم التصوير
المعهد العالى للسينما	الزمن : ساعة ونصف

السؤال الأول :

أ- اكتب تحليلاً عن الصورة المعطاة لك من حيث العناصر التشكيلية الموجودة بها.

ب- حدد على الصورة بالقلم الجاف ثلاثة أشكال بتكوينات مختلفة واكتب عن كل تكوين وجهة نظرك.

السؤال الثانى :

العين هى العدسة التى ترى الأشياء.. اشرح هذه العبارة ووضح أوجه التشابه بين العين البشرية وعدسة آلة التصوير.

ملحوظة : الصورة تسلم مع ورقة الاجابة



اكاديمية الفنون **قسم التصوير**

المعهد العالى للسينما **الزمن :ساعتان**

امتحان القبول للعام الدراسى ٢٠٠٠ ، ٢٠٠١

١- فى إحدى مباريات كرة القدم مطلوب منك تصوير عشر لقطات فوتوغرافية لتغطية أحداث المباراة.

أ- ما هى المواضيع والأحداث التى يمكن أن تركز عليها وتقوم بتصويرها.

ب- اذكر المعدات التى يمكن أن تكون معك أثناء تصوير المباراة نهارا أو ليلا.

٢- تصادف وجودك فى برج التليفزيون الذى احترق منذ اسبوع وكان معك كاميرا فوتوغرافية.

حدد مجموعة من اللقطات لإظهار درامية الحادث.

٣- مرفق بورقة الاسئلة السؤال الثالث عبارة عن عدد ٢ (اثنين) صورة أجب عن الأسئلة المصاحبة لكل صورة.



اجب عن الأسئلة التالية

أ- ما هو انطباعك حين تشاهد هذه الصورة.

ب- اذكر أسباب هذا الانطباع من عناصر الشكل فى الصورة.



امامك هذا المنظر من الطبيعة مطلوب أن تقوم بعمل ثلاث كادرات فوتوغرافية من هذا المنظر.
ـ (حدد الكادرات على الصورة نفسها)

رابعا:

تخصص

هندسة الصوت

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

المرحلة الأولى لعام ١٩٩١/٩٠-سبتمبر

زمن الامتحان : ساعتان ونصف

السؤال الأول :

نشرت جريدة الأهرام فى عددها الصادر صباح اليوم الخبر فى صفحة الحوادث:

مريضة تنتحر بإلقاء نفسها من شرفة المستشفى

انتحرت سيدة مريضة بمستشفى عين شمس، حيث لقيت مصرعها فى الحال.

وكانت شرطة حرس المستشفى قد تلقت بلاغا من سيدة (٢٨ سنة) بأنها أثناء وجودها بقسم جراحة القلب بالمستشفى وبرفقة كريمتها شاهدت المريضة تصعد إلى شرفة الغرفة فأسرعت لإحضار الطبيب النوبتچى لإنقاذها إلا أنها القت بنفسها حيث سقطت على الأرض وسط بركة من الدماء.

وافادت التحريات أن المريضة واسمها « سحر عبده أحمد » كانت تعانى فى « الآونة » الأخيرة من بعض الاضطرابات النفسية. وتولت النيابة التحقيق.

والمطلوب أن تحوّل هذا الخبر إلى مشاهد متتابعة ، على أن تضع تصورك للمؤثرات الصوتية والموسيقى المناسبة التى تعبر دراميا عن الحدث.

السؤال الثانى :

سمعت بأفلام السينما الصامتة، فكيف كان يعبر الممثل عن الكلام فى هذه الأفلام؟..

السؤال الثالث :

أجب عن أحد السؤالين التاليين :

(أ) يدور حاليا نقاش حول الأغنية المصرية بين القديم والحديث. تحدث عن اهتماماتك بهذا الموضوع ورأيك الشخصى فيه.

(ب) تحدث عن الفرق بين استماعك لأغنية من خلال كاسيت داخل سيارة تاكسى، وبين استماعك لنفس شريط الأغنية من خلال كاسيت بالمنزل.

السؤال الرابع :

ثبت أن للألوان أثراً درامياً فى تكوين الصورة، كما أن للصوت نفس الأثر فى علاقته

بالصورة.. اشرح ذلك، بالتطبيق على أحد المشاهد السينمائية من فيلم شاهدته.

السؤال الخامس :

رجل كفيف وفتاة صماء بكماء، تجمعهما رابطة أسرية..

- كيف يمكن لكل منهما التعبير عما يدور فى وجدانه للآخر ؟
- واكتب عن تصوراتك لموقف بينهما.

السؤال السادس :

(أ) عرِّف ما يأتى : الترددات المنخفضة ـ التشويه ـ الترددات العالية ـ الموجة المركبة ـ الترددات المتوسطة ـ الصدى الصوتى.

(ب) انقل العبارات التالية ثم ضع علامة (✓) أمام الإجابة الصحيحة :

- تنتقل موجات الصوت فى الفضاء الخارجى.
- تنتقل موجات الصوت فى المواد السائلة.
- تنتقل موجات الصوت فى المواد الغازية.
- تنتقل موجات الصوت فى الفراغ.
- تنتقل موجات الصوت فى المواد الصلبة.
- تنتقل موجات الصوت فى أعماق البحار.
- تنتقل موجات الصوت فى درجة حرارة تحت الصفر المئوى.

انتهى

مع تمنياتنا التوفيق

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

المرحلة الأولى ١٩٩٢/٩١- سبتمبر

قسم : هندسة الصوت

زمن الامتحان : ساعتان ونصف

١- كفيف يريد التعرف بحضور الدورة الافريقية.. بين كيف يمكنه ذلك.

وما هى الألعاب التى يمكنه التعرف على مبارياتها كاملة.

٢- كيف يمكنك التعرف على الشروق والغروب زمنيا من سماعك للأصوات فى القرية والمدينة.

٣- اذكر عناصر الصوت فى الفيلم السينمائى وأى عنصر منهم يثير اهتمامك.

٤- ما هو الفرق بين الأذن البشرية والميكرفون موضحا بالرسم إن أمكن.

٥- رتب سرعة الصوت فى كل من :

الهواء ـ الماء ـ الصلب ـ الغاز ـ الفراغ.

٦- عند وجودك بمستشفى رأيت شخصين :

الأول : نجا من حادث بنجاح العملية.

الثانى : توفى ابنه بعد إجراء العملية

اذكر الأصوات التى يمكنك وضعها من هذه الشخصيات ، «موسيقى ـ مؤثرات ـ حوار ».

اجب عن اربعة اسئلة فقط منهم الأول والثانى اجباريا.

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

المرحلة الأولى ١٩٩٣/٩٢

قسم: هندسة الصوت

الزمن : ثلاث ساعات

أجب عن الأسئلة الآتية :

١- مرت فى هذا العام أحداث فنية هامة ـ اذكر أهم هذه الأحداث من وجهة نظرك ـ ووضح أهمية هذه الأحداث والعائد الثقافى والفنى على المجتمع.

٢- اكتب ما تعرفه عن أهمية الصوت فى حياتنا- وكيف يمكن استخدامه فنيا.

٣- اكتب ما هى الأصوات التى تسمعها من لحظة استيقاظك من النوم حتى ذهابك إلى المدرسة ـ وبيِّن كيف يمكن تحويلها إلى مشهد إذاعى مسموع فى حدود دقيقتين.

٤- ما هى الآلات الموسيقية المكونة لكل من الأوركسترا الغربى والشرقى ـ وما هى الآلات المستحدثة عليها. ثم اذكر مقطوعة موسيقية تفضل الاستماع إليها ولماذا ؟

٥- فى حالة الاستماع إلى صوت صادر من « المذياع ـ التليفون ـ التليفزيون ـ الفيلم السينمائى » ما هى أوجه الاختلاف السمعى بين كل منها.

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق

أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما الزمن : ثلاث ساعات

امتحان القبول

قسم: هندسة الصوت

سبتمبر ١٩٩٣

أجب عن أربعة من الأسئلة الآتية :

السؤال الأول اجبارى :

١- كون مشهداً درامياً من المؤثرات الآتية :

طلق نارى ـ فرملة سيارة ـ صوت الرعد ـ زقزقة عصافير ـ نباح كلب ـ خطوات أرجل ـ جرس تليفون.

٢- اكتب ما تعرفه عن :

الميكروفون ـ الراديو ـ التليفزيون ـ السماعة المكبرة ـ الدوبلاج ـ المكساج.

٣- ما هى الآلات الموسيقية المستخدمة فى الأوركسترا السيمفونى والتخت الشرقى ـ مع ذكر بعض الآلات الموسيقية الحديثة.

٤- رأيت فيلما سينمائيا وأعجبك الصوت فى أحد مشاهده.. تكلم عن العناصر الصوتية المكونة له وكيف تم تنفيذه.

٥- (أ) عرِّف الصوت من الناحية الفيزيائية.

(ب) اكتب مقارنة بين السمع والرؤية كوسيلتى اتصال مهمتين.

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق

أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

قسم: هندسة الصوت

امتحان القبول للعام الدراسى ٩٤/ ١٩٩٥

المرحلة الأولى

الزمن : ساعتان

أجب عن الأسئلة الآتية :

١- قال سقراط لأحد تلاميذه.

« تكلم حتى أراك »

اكتب فى هذا الموضوع موضحا أهمية السمع والتعبير الصوتى وعلاقتهما بالرؤية.

٢- الاذاعة والتليفزيون والسينما .. وسائل اتصال فنية ... تكلم عن استخدامات الصوت فى كل من هذه الوسائل .

٣- اكتب عن خمس من الآتى:

تولستوى ـ الجيوكنده

تاجر البندقية ـ أورسون ويلز.

اديسون ـ جراهام بل.

الكونشرتو ـ التخت الشرقى.

طلعت حرب ـ المكساج.

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ٩٥/ ١٩٩٦

قسم : هندسة الصوت

الزمن : ثلاث ساعات **التاريخ : ١٩٩٥/٩/٣**

أجب عن واحد من السؤالين الآتيين :

(الدرجة من ٣٠)

(أ) طالعتنا الصحف القومية عن الحادثة المذكورة.

عبِّر عن مضمون هذه الحادثة باستخدام أصوات مختلفة (الموسيقى والمؤثرات) مرتبة بحيث تعطى مسمعا صوتيا حسب تخيلك للموضوع.

صفعة .. على دقات الطبول!

قررت المليونيرة الحسناء أن تجعل حفل عيد زواجها حديث كل الناس. أخبرت زوجها أنها أعدت مفاجأة ضخمة لكل المدعوين.. واستطردت تقول لزوجها: «حتى أنت سوف تدهشك مفاجأتى بشدة!» قضت اليوم كله تجهِّز قاعة شقتها الرائعة بنفسها.. ملأت الزوايا والأركان بباقات الزهور.. اتفقت مع أكبر الفنادق على تقديم بوفيه العشاء والحلوى.. أمسكت بالتليفون للتأكد من وصول بطاقات الدعوى المكتوبة فوق أوراق البردى إلى أصدقائها وأصدقاء زوجها.. وفى المساء ارتدت فستانها الأسود الحريرى الذى يلف جسدها الأبيض المشوق وكأنه العناق الأخير بين الليل ونور الصباح!.. مضى الحفل الأسطورى الذى أحياه اثنان من كبار المطربين حتى وصل إلى نهايته.. وحينئذ أمسكت المليونيرة بيد زوجها ثم التفتت للمعازيم على طريقة الأفلام المصرية القديمة تعلن عن خبر مهم.. ومفاجأة مثيرة!

صمت المدعوون وكأن فوق رؤوسهم الطير.. وفجأة قالت الزوجة: «يا جماعة.. زوجى لا يريد أن يصدق أن حياتى معه وصلت إلى نهايتها!.. بح صوتى وجف ريقى من كثرة توسلاتى له أن يطلقنى.. لقد قررت أن يكون آخر يوم فى حياتنا المشتركة هو آخر يوم عامنا السادس.. ولن أبدأ معه العام السابع أبدا.. أرجوه أن تستيقظ رجولته، ويطلقنى أمامكم!».

ساد الهرج والمرج.. لكن يد الزوج ترتفع فجأة لتصفع زوجته المليونيرة بشدة، ثم يصيح فيها بأعلى صوته: «أنت امرأة من جهنم.. سافلة.. وحقيرة.. وطالق بالثلاثة!».

ارتبك المدعوون لحظة ثم بدأوا فى الانصراف المنظم.. الوجوه تعلوها الدهشة.. والنظرات تهرب من أن تلتقى ببعضها البعض.. بينما الزوجة تتحسس بأحد يديها مكان الصفعة..

وتشير بيدها الأخرى إلى باب الشقة تطالب زوجها بأن يخرج فورا من حياتها.. ومن باب الشقة!.. فى الوقت الذى جلست فيه طفلتهما الصغيرة تداعب ضفيرة شعرها الطويل دون أن تفهم شيئا مما يدور! ثار الزوج وهدد زوجته لو لم تخرج هى من شقته باهظة الثمن.. سكتت لحظات ثم نظرت له فى تحد,وهى تخبره أنها سترد له الصاع صاعين.. وتجعله يخسر حتى الجلد والسقط!.. بعدها أخذت حقيبتها وطفلتها التى فشلت فى التشبث بأبيها.. وانصرفت فى غضب!

.. ويبدو أن الزوجة كانت واثقة مما تقول وتهدد!

أقامت دعوى حضانة وتمكين.. كسبت القضية؛ باعتبارها أما حاضنة. وعادت إلى الشقة الرائعة بحكم القانون.

ودارت الأيام!

مضى عام ونصف العام خاصم فيها النوم عينى الزوج.. لم يبرح خاطره ليلة واحدة شريط الذكريات منذ فارق خاله الثرىُّ الحياة.. كانت ثروة الخال تتجاوز تسعة ملايين جنيه ، ورثت زوجته الشابة معظمها.. خاصة أن «المرحوم» كان قد نقل بعض العقارات والشركات إلى زوجته على سبيل الهبة حال حياته.. وحينما مات لم يكن هناك من أقاربه غير ابن شقيقته طالب الليسانس الذى رباه منذ طفولته.. حاول الشاب أن يقنع خاله بعدم الزواج بعد أن خاض أكثر من تجربة.. وشاب شعره.. وبلغ من العمر أرذله.. لكن الخال ظن أن ابن شقيقته عينه على الميراث فأتم زواجه من الحسناء مديرة شركته الأم.. و بعد ثلاث سنوات من الزواج مات الخال.. ولم يرث الشاب غير ربع مليون جنيه.. وقبل أن يخرج من بيت خاله استوقفته الحسناء الأرملة.. توسلت إليه ألا يتركها وحدها.. أغدقت عليه بحنانها ورقتها حتى صارحها بحبه.. منحته قوة شمشون وعواطف قيس، فبادر يطلبها للزواج.. أخبرته أنها تريد أن تشعر بقيمتها عنده.. طلبت أن يشترى لها شقة فخمة بالمال الذى ورثه.. خاصة أن لقمة العيش متوافرة.. لم يتردد. اشترى لها الشقة والتحق موظفا بإحدى شركاتها فور زواجهما.. أنجبا طفلة جميلة.. تعلقت الصغيرة بأبيها بشكل جنونى.. وانصرفت الزوجة إلى إقامة حفلات الرقص والشرب والتعارف ليلة بعد ليلة.. وحينما بدأت معارضة الزوج طلبت الطلاق وأصرت عليه.. تجاهل الزوج نداءاتها المتكررة.. وتظاهرت هى بمصالحته حتى كان موعد الحفل المشئوم.

عام آخر يمضى.. وفجأة همسوا فى أذن الزوج بمفاجأة!

تأكد الزوج من همسات المقربين إليه.. أقام دعوى أمام محكمة الجيزة الكلية برئاسة

المستشار صبرى بكر وأمانة سر محمد على محمد. وقف هشام خليفة المحامى يروى الفصل الأخير:

ـ « لقد ذهب الزوج المقهور إلى بيته القديم ليقطع الشك باليقين فيما سمعه .. وهناك وجد رجلا غريبا يرتدى البيچاما والروب يجالس زوجته شبه العارية وتتوسطهما أكواب البيرة وطفلتهما الصغيرة!.. وهنا هتفت الزوجة فى كبرياء : بأنها تزوجت عرفيا.. وأنه لن يستطيع الاثبات ولن يسترد طفلته أو شقته.. وطردته شر طردة رغم بكاء وصراخ ابنته الصغيرة التى كاد قلبها يتوقف وهى تشهق تودع أباها!

الجميع هنا فى محكمة الجيزة الكلية جلسوا يترقبون الحكم. بعد لحظات دخل المستشار صبرى بكر رئيس المحكمة؛ ليعلن الحكم فى الدعوى بعد أن شهدت شقيقتا الزوجة على زواجها العرفى.. وقضت المحكمة بتمكين الزوج من شقته ومنحه حق حضانة طفلته بعد زوال صفة الحضانة عن الزوجة.. ولأنها لم تعد أمينة على تربية ابنتها.

(ب) للصوت أهمية خاصة فى الفنون..

تكلم فى هذا الموضوع مع ذكر الاستخدامات الدرامية المختلفة للأصوات الآتية :

صوت أقدام ـ فتح وغلق باب ـ طلق نارى ـ قطار سكك حديدية ـ باخرة ـ بكاء ـ ضحكات ـ نباح كلب ـ مواء قطة.

ثانيا : أجب عن أحد السؤالين الاثنين :

(الدرجة من ١٥)

(أ) الموسيقى من الفنون المسموعة.

تكلم عن إحدى المقطوعات الموسيقية التى أثرت فيك مع ذكر الآلات الموسيقية التى استخدمت فيها.

(ب) إذا كنت تقف وسط الصحراء وتتوقع حدوث كارثة طبيعية فى هذا المكان.

فما هى الأصوات التى يمكن أن تسمعها فى ذلك الوقت مع تحديد نوع الكارثة ؟

ثالثا :

(الدرجة ٥ من ١٥)

فيما أفاد التطور التكنولوجى فى الأجهزة الصوتية وتأثير ذلك على السمع ؟

اذكر بعض هذه الأجهزة شارحا إحداها بالتفصيل.

مع أطيب التمنيات بالتوفيق

اكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما — الزمن : ساعتان

امتحان القبول «تخصص هندسة الصوت»

للعام الدراسى ١٩٩٨/٩٧

أجب عن خمسة فقط من الأسئلة :

١- اشرح مميزات وعيوب المجالات الآتية فى الحياة عامة وفى مجال تخصصك خاصة :

١- الكمبيوتر

٢- الإنترنت

٣- الإذاعة

٤- الفيلم السينمائى

٢- هل رأيت فيلما سينمائيا (أجنبيا أو عربيا) أكثر من مرة ـ ولماذا؟ مع ذكر أحد المشاهد ودور الصوت فيه بالتفصيل.

٣- كون مشهدا إذاعيا فى نصف صفحة باستخدام أصوات مرتبة للتعبير عن حالة فرح شديدة فى جو عام حزين.

٤- تحدث عن معرفتك بالآتى :

أ- الايقاع

ب- الرتم

جـ- الكونشرتو

د- السيمفونية

٥- ما الفرق بين الموسيقى الشعبية والموسيقى العربية والموسيقى الكلاسيكية الغربية مع ذكر أمثلة أو نماذج استمعت إليها.

٦- فى تاريخ السينما العالمية أو المصرية توجد أفلام يكون البطل فيها كفيف البصر ـ اشرح أهمية الصوت لهذه النوعية من الأفلام مع ذكر أمثلة من افلام شاهدتها فى حياتك.

٧- قل ما تعرفه عن الآتى:

دات ـ C. D ـ هاى فاى ـ AM - FM ـ دولبى.

اكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

امتحان القبول للعام الدراسى ٩٨ / ١٩٩٩م

قسم : هندسة الصوت

اجب عن الأسئلة الآتية :

أولاً : تكلم عن أهمية الصوت فى حياة الإنسان فيما لا يقل عن ثلاثين سطرا.

ثانيا : بعد قراءتك للحدث التالى عبّر عنه بواسطة الأصوات المختلفة دون استخدام الكلمات المنطوقة « الحوار ».

الضباط المزيفون بعد ضبطهم :

كمين مزيف يهاجم المواطنين بالطرق السريعة

كتب : أحمد عبد الكريم

انتحل خمسة أشخاص صفة ضباط مباحث وجنود شرطة وارتدى أحدهم الزى العسكرى.. قام أفراد العصابة بالاستيلاء على أموال بعض المواطنين بعد تفتيشهم؛ بحجة أنهم يحملون أسلحة ومخدرات. فوجئ المجنى عليهم بعد انصرافهم بسرقة أموالهم.

تلقى اللواء مساعد وزير الداخلية لأمن القليوبية عدة بلاغات من المجنى عليهم من بينهم تاجر طيور استوقفه المتهمون بالطريق السريع أثناء ذهابه لشراء طيور من بنها.. اكتشف بعد تركهم بأنهم استولوا منه على ١٥٠٠جنيه.. ومن عبدالنبى إسماعيل خميس (٣١ سنة) مزارع على مبلغ ٥٠٠ جنيه ومن شحاتة محمود محمد (٦٠ سنة) بالمعاش على مبلغ ١٥٠٠ جنيه.

دلت تحريات اللواء مدير المباحث والعميد رئيس المباحث أن المتهمين الخمسة ينتحلون صفة ضباط ورجال شرطة سريين.

تمكن رئيس مباحث قسم قليوب ومعاونه من ضبط المتهمين متلبسين فى أحد الأكمنة الوهمية يستوقفون سيارة ويحاولون تفتيش صاحبها.. احالهم اللواء نائب مدير الأمن لقطاع الجنوب إلى النيابة التى أمرت بحبسهم.

خامساً :

تخصصا الرسوم المتحركة وهندسة المناظر السينمائية

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

المرحلة الأولى لعام ١٩٩١/٩٠- سبتمبر

قسم : الرسوم المتحركة

الزمن : أربع ساعات

ارسم بالقلم الرصـاص المجـمـوعـة التى أمـامك مـبينا مناطق الظل والنور وعـلاقـة نسب المجسمات كل منها بالآخر وخامة كل منها فى تكوين داخل إطار حدود اللوحة.

أكاديمية الفنون
المعهد العالى للسينما
قسم الرسوم المتحركة

امتحان القبول للعام الدراسى ٩٨/٩٩

للمتقدمين لقسم : الرسوم المتحركة

الزمن : ثلاث ساعات

الموضوع :

ارسم غرفتك الخاصة بمنزلك بالحالة التى هى عليها الآن دارسا إياها بالقلم الرصاص.

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

المرحلة الأولى لعام ١٩٩١/٩٠- سبتمبر

قسم: هندسة المناظر السينمائية

الزمن : أربع ساعات

أمامك مجموعة من المجسمات والمطلوب رسمها بالقلم الرصاص ـ على أن يراعى الآتى :

١- تحقيق الاحساس بالمنظور.

٢- إظهار الاحساس بالظل والنور لتأكيد الأبعاد.

٣- إظهار الاختلاف فى الخامات للمجسمات.

٤- النسبة والتناسب بين المجسمات المختلفة.

٥- أن يشغل التكوين حيزا مناسبا من الورقة البيضاء التى أمامك.

٦- إظهار التفاصيل الدقيقة للعناصر والمجسمات.

٧- دراسة قطعة القماش وتحقيق الظلال الذاتية والمرتمية عليها وعلاقتها بمجموعة المجسمات.

اكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

امتحان القبول للعام الدراسى

٩٧ / ١٩٩٨

التخصص لقسمى هندسة المناظر

والرسوم المتحركة

الزمن : ثلاث ساعات

حضر أحد الطلاب من الأرياف ليستكمل دراسته بالقاهرة.. ووقع اختياره على موقع يسكن به فى حجرة صغيرة فوق سطح إحدى العمارات بميدان التحرير..

ارسم منظرا يظهر الحجرة والجو المحيط بها مبينا موقعها من السطح.. مع إظهار الخلفيات المحيطة بالموقع.. وإيضاح العناصر الموجودة بالسطح والمحيطة بالحجرة والخامات المستخدمة المبنية منها الحجرة مثل الخشب أو الطوب او الحجر أو خلافه مع استخدام القلم الرصاص.

اكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

قسم : هندسة الصوت **الزمن : ساعتان**

امتحان القبول للعام الدراسى ٢٠٠٠ / ٢٠٠١

أجب عن الأسئلة الآتية :

(١) اذكر ما تعرفه عن :

NOISE , DAT , AM , FM , C.D

octave، الذبذبة (Frequency)

(٢) اذكر بعض الآلات الموسيقية المستخدمة فى كل من: الفنون الشعبية والموسيقى العربية والموسيقى الكلاسيكية مع عدم تكرار آلات أى نوع مع الآخر ـ ثم اذكر تصنيف آلات الأوركسترا بشكل عام.

(٣) اذكر أسماء ووظائف بعض المفاتيح التى تتحكم فى الصوت (خلاف مفاتيح التشغيل) فى الأجهزة الصوتية الشائعة.

(٤) تخيل أنك تسير على كوبرى قصر النيل متجها إلى ميدان التحرير ثم إلى جاردن سيتى.

اذكر الأصوات التى تسمعها من بداية السير على الكوبرى إلى الميدان وحتى وقوفك فى ميدان وسط جاردن سيتى مبينا الاختلاف بين هذه المناطق صوتيا.

مع أطيب التمنيات بالتوفيق

أكاديمية . خون
المعهد العالى للسينما
قسم: هندسة الصوت

امتحان القبول للعام الدراسى ٢٠٠١/٢٠٠٢

أجب عن الأسئلة الآتية :

(١) ما هو الفرق بين الآلات الموسيقية الكهربائية والآلات الموسيقية التقليدية وطبيعة الصوت الصادر من كل منها مع التوضيح بأمثلة.

(٢) الصوت والضوء ـ ما هى أوجه الشبه والاختلاف بينهما ، وضح اجابتك بالرسم ومستشهدا بنماذج من الحياة.

(٣) ما هى الاختلافات الرئيسية بين الأصوات البشرية وكيف تميز بينها ، اكتب شارحا اسباب هذه الاختلافات.

(٤) رتب المواد الآتية من حيث سرعة انتقال الصوت خلالها ترتيبا تصاعديا:
(الحديد ـ الخشب ـ الزجاج ـ الاكسجين ـ الزيت ـ الماء ـ الهواء المالح).

(٥) « للصوت أهمية عظمى فى حياتنا وواقعنا » اكتب ـ فيما لا يقل عن صفحة ـ الفرق بين الصوت فى الأعمال الفنية فى كل من: السينما ، والإذاعة ، والتليفزيون ، وبين الواقع المحيط بنا.

مع التوفيق

اكاديمية الفنون
المعهد العالى للسينما
قسم : الرسوم المتحركة

المادة / طبيعة صامتة

الزمن : ٣ ساعات

الامتحان / قبول للدراسة بالمعهد

٢٠٠١/٢٠٠٢

ارسم الشكل الذى أمامك مع إبراز الخامة والنور والظلال واحترام النسب.

د. رشيدة الشافعى

امتحان القبول

دفعة ٢٠٠١- ٢٠٠٢

قسم هندسة المناظر

الزمن ٣ ساعات

ارسم الشكل الموجود أمامك بالقلم الرصاص.

رئيس قسم هندسة المناظر

أ.د محمد عزب

أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

امتحان القبول للعام الدراسى ٩٨ / ٩٩

قسم هندسة المناظر

الزمن : ثلاث ساعات

بنى أحد الصيادين مكانا يعيش فيه من الأخشاب القديمة والصناديق الخشبية والبوص وبعض المواد الموجودة على الشاطئ.

ارسم بالقلم الرصاص هذا المكان مبينا موقع هذا الكوخ من الشاطئ وطبيعته والخلفية المحيطة به.

الانتقال إلى امتحان الورشة الإبداعية

كانت هذه نماذج لاختبارات القبول فى المرحلة الأولى، ليلتحق من ينجحون فيها بمختبر الورشة الإبداعية، كمرحلة ثانية وأخيرة، وهى التى تبدأ فيها التجربة المعقدة والثرية فى آن واحد، حيث توفر الأساتذة على ابتكار برامج مبهرة لتحقيق مختبر هذه الورشة الإبداعية، والهدف منها، بما يجعلنا نزعم بكل الثقة أننا أصبحنا أصحاب تجربة ريادية، وكاتب هذه السطور ـ د. مدكور ثابت ـ يفخر باسهاماته فيها، هذا إلا أن ثراء هذه البرامج واتساعها وتعقدها لا يسمح بإيرادها أو الحديث عنها فى هذا المجال، إذ لا يكفيها أقل من كتاب مستقل، لكن ما يمكن تقريره الآن حول برمجتها أن أساتذة التخصصات السينمائية قد برعوا فى إجراء التجربة، جنبا إلى جنب مع أساتذة التخصصات المساندة مثل: التذوق الموسيقى، والتشكيلى، والتحليل النفسى، وحيث كانت نسبة الدرجات التى يحصل عليها الطالب موزعة على كل ذلك، ليكون مجموع درجاته شاملا فى التعبير عن قدراته الابداعية جنبا إلى جنب قدراته فى التذوق الفنى، ومن ثم يكون ذلك هو العنصر الحاسم لدى الأساتذة عبر مناقشتهم فى تقييم الناجحين وترتيب أولويات قبولهم، كلٌ فى تخصصه.

.. هل من تقييم مستقبلى للتجربة ؟

أما عن عملية التقييم لهذه التجربة فى امتحانات القبول فلا يمكنها الاكتفاء بمناقشة وتحليل النماذج النظرية وسبل إجرائها فقط، أو مجرد رصد أوجه القصور فى بعض (أو حتى كل) تطبيقات الأساتذة والمسئولين عن تحقيقها، وإنما هى عملية تقييم مرهونة كذلك بنتائج ما تفرزه التجربة من نوعية السينمائيين الجدد الذين سبق اختبارهم وقبولهم لدراسة التخصصات الفيلمية وفق هذه النماذج من اختبارات القدرات مرورا بتجربة اختبار الورشة الإبداعية منذ بدايتها مع مطلع التسعينيات عندما أصدر الدكتور **(فوزى فهمى)** قرارات العمل باللوائح المنظمة لها. أى أن أمر التقييم فى هذه الحالة يصبح اكتماله قيد التقييم النقدى لابداعات المستقبل السينمائى فى مصر.. والذى يحق له- فى حينها- أن يعدل مسار أى مفكير نظرى فى مناهج هذه الامتحانات وما يتبعها من تنظيمات.. فإلى المستقبل إذن، دون أن نلتفت عن التاريخ.. طالما أن دراسة ما فات لابد أن يسهم فى تطوير ما هو آت.

تعريف بالمؤلف :

أ - مراهنات الصبا بقلم خيرى شلبى

ب - سيرة حياة

في التعريف بالمؤلف
(١) من مراهنات الصبا :
مدكور ثابت
بقلم : خيرى شلبى

فى أواسط الستينيات كان مدكور ثابت معلماً بارزاً من معالم القاهرة مثل تمثال رمسيس وباب الحديد والقلعة وحى الحسين ، وجاء علينا حين من الدهر كنا نمر على مدكور ثابت فى مكانه كطقس يومى لابد من أدائه كفروض الصلاة والزكاة والحج إلى بيت الله الحرام ، ولم يكن له مكان ثابت مع ذلك ، فهو إما فى مقهى ريش ، وإما فى مقهى سوق الحميدية فى الدور العلوى ، أو فى أتيليه القاهرة أو فى أى مقهى من المقاهى الشعبية فى حى باب اللوق، أو مقهى الفيشاوى فى الحسين ، وأينما كان فإن صوته يبلغنا عن بعد ، فربما نكون فى سوق الحميدية ونسمع صوته يتكلم فى حى الحسين، فنشد الرحال إليه فى الحال طمعا فى لحظة من الأنس والمودة والصفاء.

صوت مدكور ثابت لابد أن يبلغك مهما كنت بعيدا، فهو يتكلم بحماسة شديدة ، وانفعال صادق ، يتكلم بملء شعوره ، فى طلاقة تليق بكبار المتحدثين وعظماء المفكرين أصحاب النظريات الفلسفية، وسواء وافقته أم لم توافقه، اتفقت معه فى الرأى او اختلفت فإنك لابد أن تحبه وتنصت إليه بشغف كبير . ولو تمعنت فى كلامه فستجد فيه إلماما كبيرا بنظريات السينما العالمية، والشروط الفنية-الصارمة التى يجب أن تتوافر فى الفيلم الناجح وافتقاد هذه الشروط فى افلامنا المصرية المتدنية وعلاقة الواقع بالخيال والحدود الفاصلة بين الخيال الإبداعى والشطط، وكيفية اختيار الزاوية النافذة لرؤية الواقع المصرى على حقيقته ... إلخ إلخ.

أنت تحبه كلما احتد وانبرى ،حيث يشعل السيجارة من السيجارة ويبدو التشقق والجفاف والازرقاق فى شفتيه من فرط الانفعال والتدخين كما خيل إلينا فى حين لم نكن نعرف ـ ولا هو أيضا– أنه مجهد القلب، وانه لا يجب أن ينفعل ربع هذا الانفعال، لكنه فى عز الانفعال الجاد، والاحتداد، ينفجر ضاحكا فكأن قالبا من السكر يتفتت فى حنكه الواسع، والفلج بين السنتين الأماميتين فى الفك العلوى يضفى على شكله روح طفل نبتت اسنانه مبكرا يهتز جسده القصير المدكوك ويشرق وجهه الصعيدى الأسمر، ينكرنى بخالى عبدالسلام ابوسليمة، الأسطى فى ماكينة الطحين. الخالق الناطق هو، يذكرنى بشخصية عبدالهادى فى رواية الأرض لعبدالرحمن الشرقاوى، يذكرنى بريشة افندى مدرس اللغة العربية الذى لولا بلاغته وتبحره فى فقه اللغة وقدرته على التوصيل ما أحببنا اللغة العربية وعشقنا فنونها وآدابها،

(*) مقال منشور بجريدة « الدستور » المصرية فى ١١ سبتمبر عام ١٩٩٦م.

يذكرنى بسمكرى فى بلدتنا اسمه عبدالمنعم العقدة كان بارعا فى شيئين براعة منهلة: تسليك ولحام بوابير الجاز والكلام الحكيم المفحم، يذكرنى بصور كثيرة شديدة الحميمية قوية الرسوخ فى النفس.

لهذا أحببت مدكور ثابت كأحد اقاربى الأعزاء. وأغلب اليقين أنه تمتع بنفس الدرجة من الحب لدى الكثيرين من أبناء جيلنا، وكنا نعلق الآمال العريضة فى شخصه كمخرج سينمائى سيغير من مسيرة السينما المصرية فى قابل الأيام.

الملف الأزرق الشهير الذى كان مفرودا أمامه دائما لا يغيب عن بالى، فى الغالب يحتوى على مشروع سيناريو يواصل الكتابة فيه ليقوم بإخراجه. ولقد ظللنا لسنوات طويلة ننتظر فيلما عظيما فى ضمير الغيب من إخراج مدكور ثابت، فى اثناء ذلك كان حماس الشباب يقسو بنا على الكثيرين لمجرد انهم أخفقوا فى عمل أو حتى فى جزء من عمل، لكن الكثيرين منا كانوا مستعدين لأن يتقبلوا من مدكور اى عمل، نظرا للثقة فى انه يحتوى على مضمون جيد سواء كان فنيا أو إنسانيا. ولهذا تقبلنا منه فيلما لعل اسمه ـ إن لم تخنى الذاكرة- الولد الغبى، كما تقبلنا فكرة أن يخرج ثلث فيلم بعنوان «صور ممنوعة» بالاشتراك مع أشرف فهمى ومحمد عبدالعزيز، ايمانا منا بأن الموهوبين دائما محاطون بسوء الحظ. لكنه كان موفقا فى افلام تسجيلية مثل فيلم «ثورة المكن» وفيلم «السماكين فى قطر» وبقى المشروع السينمائى لمدكور ثابت مؤجلا من جانبه، ومتوقعا من جانبنا طوال سنوات الصبا والشباب وحتى الكهولة، إلى أن غافلنا واختفى، لنعلم بعد حين أنه قد حصل على درجة الدكتوراه وأصبح استاذا مرموقا بمعهد السينما، واصبح يستخدم سحره الشخصى الفاتن فى السيطرة على قلوب وعقول تلاميذه الكثيرين الذين أصبحوا ينافسوننا فى حبه بل استولوا عليه تماما حتى بعد أن أصبح مسئولا عن المركز القومى للسينما يمسك بيده مفاتيح الذاكرة السينمائية.

وحين قرأت مؤخرا رسالتيه للماجستير والدكتوراه بعد نشرهما فى كتابين عظيمين، وجدتنى أصيح فى صورته الماثلة أمامى: «دا أنت مكار مكر يا مدكور» لقد اتضح لى أنه طوال سنوات الصبا كان يتدرب فينا على الفكر النظرى، وأن موهبته الأصلية علمية أكاديمية فى أساسها، الدليل على أن رسالته للدكتوراه «النظرية والإبداع» - بحجمها الضخم- فيها جهد نظرى وتحليلى جدير بالاحترام.

حقا ترى هل انمحت شخصية المخرج تحت طغيان شخصية المفكر النظرى والاستاذ؟ أيا ما كان الأمر فنحن الكاسبون لأن شخصية المخرج التى كنا ننتظرها أصبحت عشرات من المخرجين الموهوبين تلقوا العلم على يد هذا المتكلم الجميل الأصيل.

خيرى شلبى

١٩٩٦م

المخرج والكاتب السينمائى الدكتور مدكور ثابت

●● استاذ بقسم الاخراج بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة، وقد ظل رئيسا للمركز القومى للسينما فى مصر منذ يونيه ١٩٩٣م حتى أكتوبر ١٩٩٩م. ويشغل حاليا منصب رئيس الرقابة على المصنفات الفنية فى مصر.

●● من مواليد قرية كوم أشقاو بطما- سوهاج فى ١٩٤٥/٩/٣٠م. وتلقى مراحل تعليمه بشبرا فى القاهرة.

●● تخرج ضمن الرعيل الأول فى المعهد العالى للسينما بحصوله على بكالوريوس قسم الإخراج دفعة يونيه ١٩٦٥، وكان ترتيبه الأول بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف، فعين معيدا بالمعهد فى يناير ١٩٦٦، ثم مدرسا فى مارس ١٩٧٢ ليكون من أوائل اعضاء هيئة التدريس بالمعهد.

●● يتولى تدريس مواد: تاريخ السينما العالمية، وبناء السيناريو، وحرفية الاخراج السينمائى، ويشرف على مجموعة سنوية من أفلام التخرج لقسمى الاخراج والسيناريو، واستاذ الورشة الابداعية فى الاخراج السينمائى، وحلقة ابحاث قمم المبدعين السينمائيين بالدراسات العليا، كما يشرف على حلقة الابحاث التمهيدية الخاصة برسائل الدكتوراه فى جميع تخصصات المعهد.

●● كان عضوا بارزا فى حركة السينمائيين الشبان بمصر فى الستينيات.

●● كتب وأخرج أول افلامه «ثورة المكن» فى يونيه ١٩٦٧، وحصل على الجائزة الأولى فى إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان الاسكندرية ١٩٦٩، كما حاز شهادات التقدير فى العديد من المهرجانات العالمية.

●● فى أغسطس ١٩٦٩، بدأ يمارس تبنيه لاتجاه السينما التجريبية، فكتب وأخرج «حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة» (٦٠ دقيقة) والذى عرض الجزء الثالث من فيلم «صور ممنوعة» كأول فيلم روائى للمخرجين الثلاثة الجدد حينئذ: أشرف فهمى، محمد عبدالعزيز، مدكور ثابت، فتم اختياره للاشتراك فى مهرجان كارلو فيفارى السينمائى الدولى ١٩٧٢.

●● عمل مراسلا حربيا سينمائيا على طول جبهة القتال فى فترة حرب الاستنزاف، أثناء خدمته بالقوات المسلحة المصرية من يناير ١٩٦٨ وحتى اكتوبر ١٩٧٣.

●● فى ١٩٧٥ أخرج الفيلم الكوميدى «الولد الغبى» بطولة محمد عوض وناهد شريف وصلاح قابيل، واعتبره درسا قاسيا فى التنازلات الفنية، فركز على كتابة و إخراج الأفلام التسجيلية، ومن اهم أفلامه: على أرض سيناء (١٩٧٥)، الشمندورة والتمساح (١٩٨٠)، وفيلميه الكبيرين (٦٠ دقيقة) السماكين فى قطر (١٩٨٥) ومذكرات بدر ٣ (١٩٩٢/٨٩) وسلسلة افلام تطوير الرى فى مصر (تعليمية)، وسحر الوثائق (٧٢ دقيقة/ ١٩٩٨) ثم فيلمه الكبير «سحر ما فات فى كنوز المرئيات» عن قضية الوثائق السينمائية فى تاريخ مصر من نهاية القرن ١٩ حتى بداية القرن ٢١

(٢٠٠١-١٠٠ دقيقة).

●● حصل على الجائزة الدولية الأولى فى إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان قرطاجنة الدولى لأفلام البحر (الدورة ٢٢ عام ١٩٩٣) وذلك عن فيلمه الكبير (السماكين فى قطر) (٦٠ ق) وهى المرة الثانية لمصر فى الحصول على هذه الجائزة (كانت الأولى عام ١٩٧٨) للفيلم الكبير (ينابيع الشمس) من إخراج جون فينى.

●● فى ١٩٨٠ اختير لعضوية أول لجنة لسينما الطفل بوزارة الثقافة، وأشرف على إخراج وانتاج أول ثلاثة أفلام كرتون للأطفال هى: (الحوت، الأرقام، الفم) وفى ٩٠/ ١٩٩١ مقررا للجنتين التأسيسيتين لمناهج شعبتى السيناريو والإخراج السينمائى بالمعهد العالى لفنون الطفل، وعضوا بجميع اللجان التأسيسية لبقية اقسام المعهد، كما اختير عضوا للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان القاهرة الدولى لسينما الطفل (سبتمبر ١٩٩٢).

●● شارك لسنوات عديدة فى لجان الأنشطة السينمائية المتخصصة، مثل لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة، واللجنة العليا للمهرجانات.....إلخ، كما يتم اختياره لعضوية لجان تحكيم جوائز السينما، وجائزة الدولة التشجيعية فى السينما، وقد ساهم فى التخطيط والإعداد والتنظيم لكثير من المؤتمرات والندوات والمهرجانات.

●● راس وفد مصر ومثّل مصر فى العديد من المهرجانات والمؤتمرات السينمائية العالمية والمحلية.

●● تم اختياره رئيسا للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان فريبورج السينمائى الدولى بسؤيسرا فى مارس، ١٩٩٦ وشارك فى عضوية لجنة تحكيم مهرجان باليزو الدولى الثالث عشر للفيلم العلمى بفرنسا عام ١٩٩٧ وتم اختياره رئيسا للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان أزمير السينمائى بتركيا عام ١٩٩٨ ، وعضوا مقررا بلجنة تحكيم مهرجان السينما الافريقية فى خريبكة بالمغرب عام ٢٠٠٠ وعضوا بلجنة التحكيم الدولية بمهرجان مسقط السينمائى الثانى يناير ٢٠٠٢.

●● دابت المراكز العربية خارج مصر على الاستعانة بخبراته فى التدريس لتطوير مستويات المحترفين بالتليفزيونات العربية ، كما يستعان به كخبير قضائى للفصل فى المنازعات السينمائية التى تنظر أمام المحاكم المصرية.

●● تولى العمل «مقررا للجنة تطبيق اللوائح الجامعية بأكاديمية الفنون».

●● عمل كخبير استشارى فى لجان قراءة السيناريو بأكثر من جهة للإنتاج والتوزيع السينمائى والتليفزيونى.

●● كتب ونشر العديد من الأبحاث والدراسات المتخصصة فى علم الجمال السينمائى والسينما المعاصرة ، والفيلم التجريبى ، كما عمل مديرا لتحرير فصلية «الفن المعاصر» التى كانت تصدرها اكاديمية الفنون ورئيسا لتحرير « دراسات سينمائية» التى أصدرها المعهد العالى للسينما.

●● صدرت من تاليفه عدة كتب : «النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى» (عام ١٩٩٣م) و «الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى» (عام ١٩٩٤م) و «الفنان السينمائى» (١٩٩٧) وكتاب «ثلج فوق صدور ساخنة» (١٩٩٧) وهو سيناريو سينمائى صدر ككتاب قبل ان ينتج سينمائيا ثم كتاب «ألعاب الدراما السينمائية (٢٠٠١).

●● تولى تطوير وتكثيف انشطة المركز القومى للسينما فى الانتاج والثقافة السينمائية وأهمها تأسيس ونشر «ملفات السينما» التى أصدر منها خمسة عشر مجلدا تضمنت مقدمات بحثية بقلمه، بالإضافة إلى تقديم إنتاج المخرجين والسينمائيين الجدد ضمن ما اشرف على إنتاجه من افلام قاربت المائة فيلم (تسجيلى وقصير) مع تنظيم «أسابيع الأفلام التسجيلية والقصيرة» لأول مرة فى تاريخ السينما المصرية، وتوسيع دائرة المشاركة المصرية فى الأنشطة السينمائية على المستوى الدولى.

●● آخر تقدير له فى مجال الإبداع السينمائى كان فى تكريم مهرجان جرش الدولى له عام ٢٠٠١ بمناسبة مرور ٣٠ سنة على أول فيلم تجريبى فى السينما المصرية. (حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة) من إخراج مدكور ثابت.

●● أوردت موسوعة «إيدى ميديا» الفرنسية ضمن اهم الأحداث فى العام فيلم مدكور ثابت «ثورة المكن» فى عام ١٩٦٧، وفيلمه التجريبى «حكاية الأصل والصورة» فى عام ١٩٧٠.

●● عرف عنه مطالبته بإلغاء الرقابة منذ بداية رئاسته للرقابة ومن أهم إنجازاته «شورى النقاد» التى يوسع بها دائرة الاستشارة فيما يتعلق بالمواقف المختلف عليها فى الرقابة.

رقم الايداع : ٢٠٠٢/١٣٩٨٧
I.S.B.N 977 - 01 - 7988 - 4



لقد أدركنا منذ البداية
أن تكوين ثقافة المجتمع
تبدأ بتأصيل عادة
القراءة، وحب المعرفة، وأن
المعرفة وسيلتها الأساسية
هى الكتاب، وأن الحق في
القراءة يماثل تماماً الحق
فى التعليم والحق فى
الصحة.. بل الحق فى
الحياة نفسها.

سوزان مبارك